

LUNA CÓRNEA

NÚMERO 2

PRIMAVERA 1993

ISSN: 0188-8005

N$ 25





Contemporáneo de Porta, Fabricio d'Acquapendente, mago también, médico alquimista, descubrió el precipitado cloruro de plata, que se llamó en la tecnología de la época: **luna córnea,** observando en su libro *Los metales*, que la imagen proyectada por medio de un vidrio curvado sobre un barniz con esta sustancia se copiaba rápidamente, más o menos oscura".

Fragmento del artículo *Orígenes de la fotografía*, de Manuel Álvarez Bravo publicado en *Revista de Revistas*, México, 1934.

CONSEJO NACIONAL

PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Presidente:

Rafael Tovar y de Teresa

LUNA CÓRNEA

Dirección: *Pablo Ortiz Monasterio.*

Edición: *Patricia Gola.*

Diseño: *Rogelio H. Rangel.*

***Luna Córnea** es una revista editada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.*

Los trabajos aquí publicados son responsabilidad de los autores.

La revista se reserva el derecho de modificar los títulos de los artículos.

Oficinas: Centro Cultural Helénico. Av. Revolución 1500, México 01020, D.F. Registros en trámite.

ISSN: 0188 - 8005

Í N D

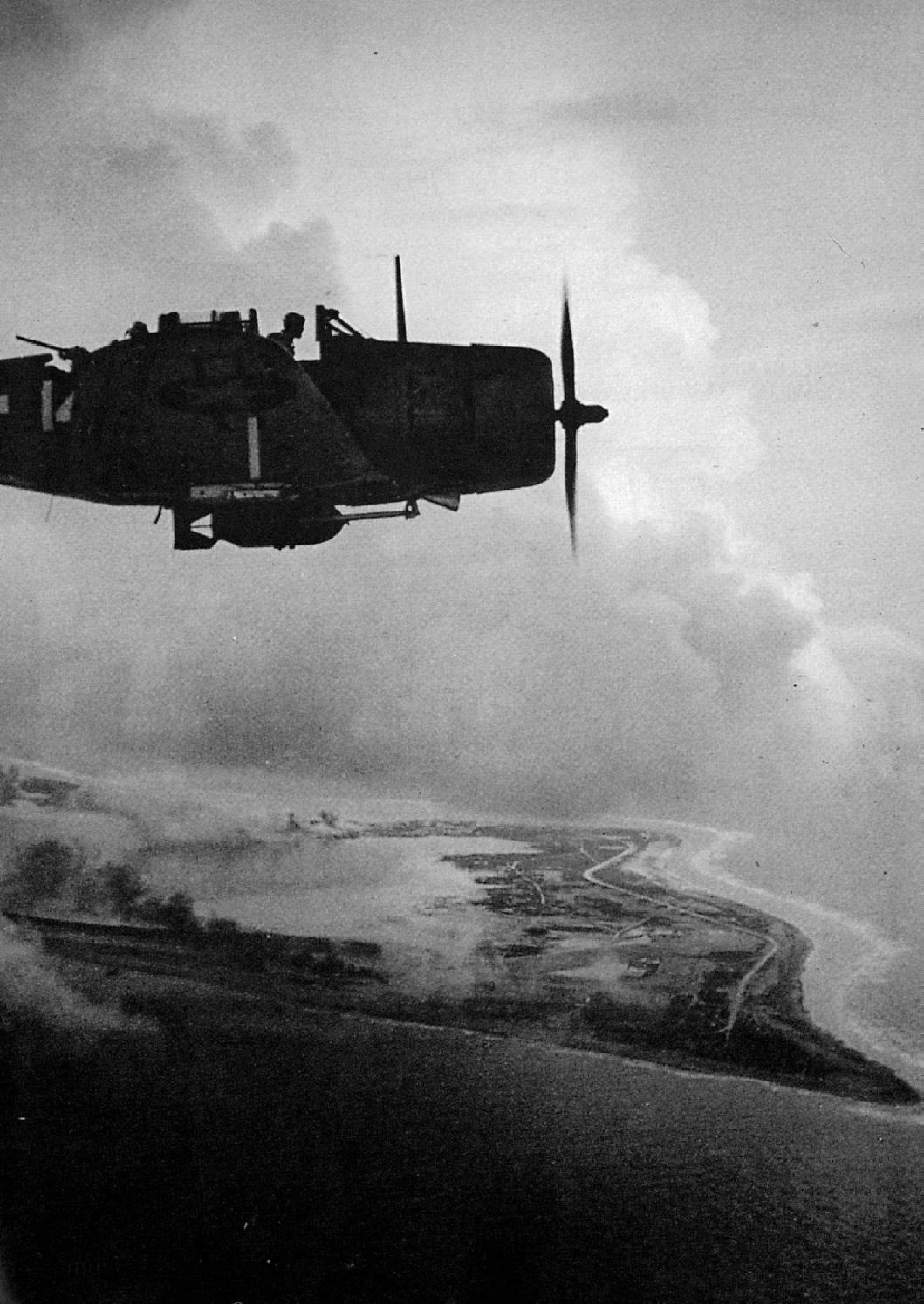
I C E



Graciela Iturbide, Madagascar, 1992.

PORTADA: Andrea Di Castro, *Alcantarrayas*, 1990.
Cuadro de video manipulado digitalmente.
CONTRAPORTADA: Romualdo García, *Hombre con caballo*.
Guanajuato, ca. 1920.

R E S E Ñ A S



UN *TRAVELING* DE VEINTICUATRO AÑOS+

Paul Virilio

Este relato habría podido comenzar en 1854, en el sitio de Sebastopol, durante la guerra de Crimea, o incluso siete años más tarde, con la Guerra de Secesión, conflictos ambos que utilizaron profusamente las técnicas modernas: el armamento de repetición, el registro fotográfico, el tren blindado, el globo cautivo...

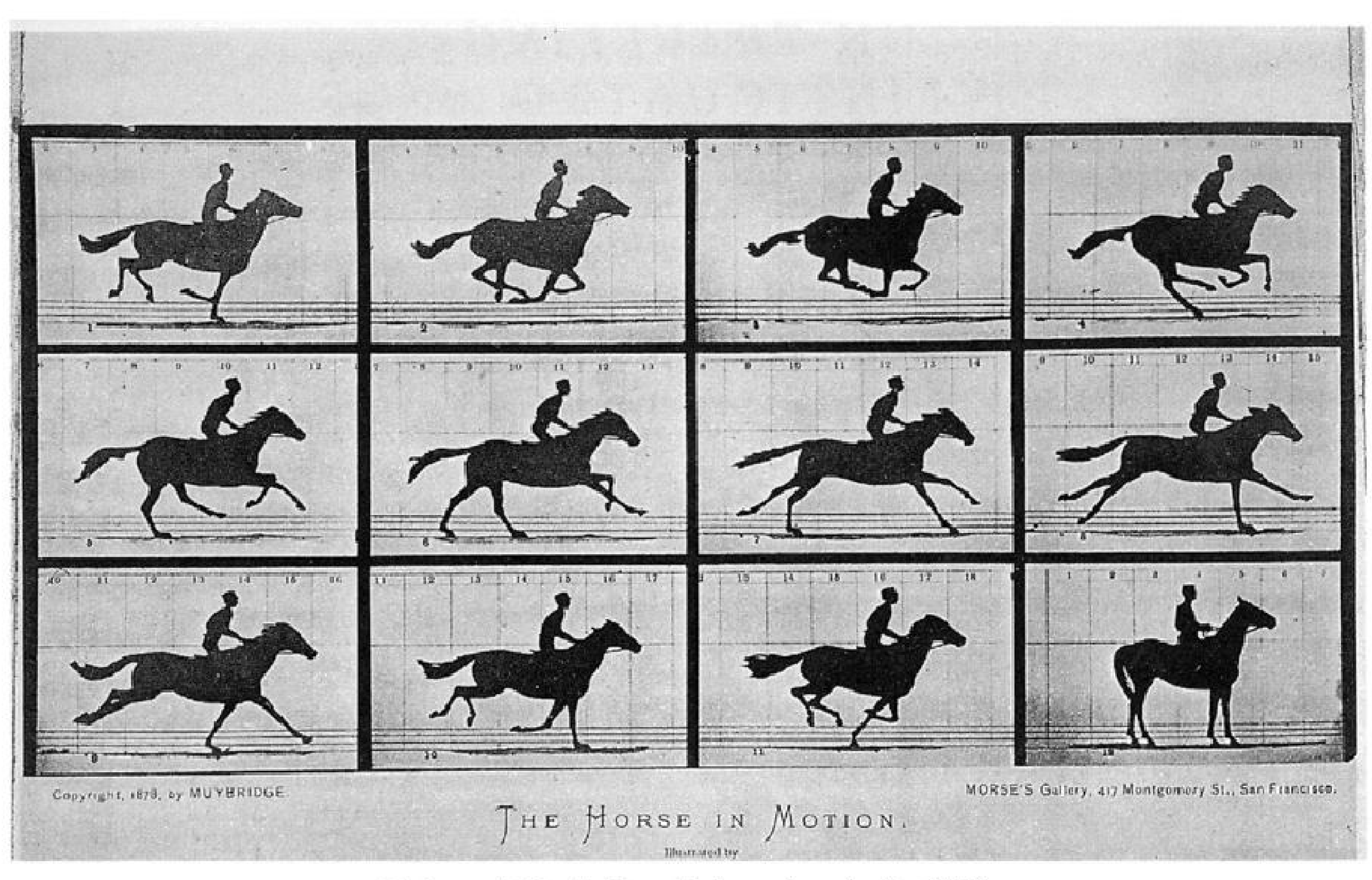
Pero he preferido 1904, primer año de la Guerra Luz. En efecto, un año después del vuelo de los hermanos Wright en Kitty Hawk, se encendía, por primera vez en la historia de los conflictos bélicos, un proyector.

Fijo en las alturas de Port-Arthur, este primer "proyector de guerra" conjuntaba en la incandescencia dirigida de su haz todas las antorchas, todos los incendios de las guerras del pasado. Su rayo de luz traspasaba no solamente la obscuridad, las tinieblas del conflicto ruso-japonés, sino también el porvenir, un porvenir inminente en el que la detección, la "máquina de acecho", habría de desarrollarse al ritmo de la máquina de guerra, hasta que una y otra se confundieran en las técnicas de adquisión de objetivos de la *Blitz-Krieg* [1], la cine-ametralladora de los aviones caza, pero sobre todo en el relámpago de Hiroshima, relámpago nuclear cuya claridad enceguecedora iba, literalmente, a fotografiar la sombra proyectada por los seres, las cosas, convirtiendo toda superficie en una superficie de inscripción, en *la película* de la guerra, sólo en espera del arma de haces dirigidos, el rayo de luz coherente del láser...

Multitud de acontecimientos concurren para hacer de ese año de 1904 una fecha importante: es el año en que muere Etienne-Jules Marey, eslabón esencial que une *el arma de repetición con la fotografía de repetición*, puesto que, lo hemos ya visto, él fue el inventor de ese fusil cronofotográfico, ancestro de la cámara de los hermanos Lumière, pero también descendiente directo de las armas de barril y de cañón giratorio: la pistola Colt, la ametralladora Gatling, arma de repetición inventada al inicio de la Guerra de Secesión, que terminó su carrera

+ Tomado de Paul Virilio, *Logistique de la perception*. París, Editions de l' Etoile-Cahiers du Cinéma, 1984.

◄ Charles Kerlee, *Avión de bombardeo*, octubre de 1943.



Eadweard Muybridge, *Galope de caballo*, 1878.

militar en aquel mismo año de 1904 en el sitio de Port-Arthur, sólo para reingresar más tarde al servicio activo, en su versión electrificada, en Vietnam.

En 1904, igualmente, el asistente de Marey, Georges Demeny, en aquel entonces miembro de la Comisión del Manual de Infantería, publica *L'Education du marcheur* [2], libro en el que demuestra, apoyado por una película, la utilidad de la cronofotografía en la dosificación de los esfuerzos de los combatientes (marcha forzada, manejo de armas...).

Demeny jugará, además, un papel importante en la formación física de la armada francesa antes de 1914. Finalmente, último acontecimiento coincidente, el 18 de mayo de 1904, Christian Hülsmeyer experimenta en Colonia su "telemobiloscopio", aparato que le anuncia, a un observador alejado, la presencia de objetos metálicos, dicho de otra manera, el ancestro del radiotelémetro, la "radiolocalización" de Sir Watson-Watt, el R.A.D.A.R.

Cuando se recuerda que fue Henry Chrétien quien, mientras trabajaba durante la Gran Guerra en el perfeccionamiento del telémetro de artillería de marina, descubrió las bases de lo que más tarde habría de convertirse en el *cinemascope*, se puede medir mejor la coherencia fatal que se establece entre la función del ojo y la del arma. En efecto, si el progreso de los telémetros panorámicos debía desembocar en la proyección de películas en la pantalla gigante, el de los radiotelémetros debía, de manera semejante, culminar en el perfeccionamiento de la imagen: la *imagen radar*, imagen electrónica que prefiguraba el video, la óptica electrónica.

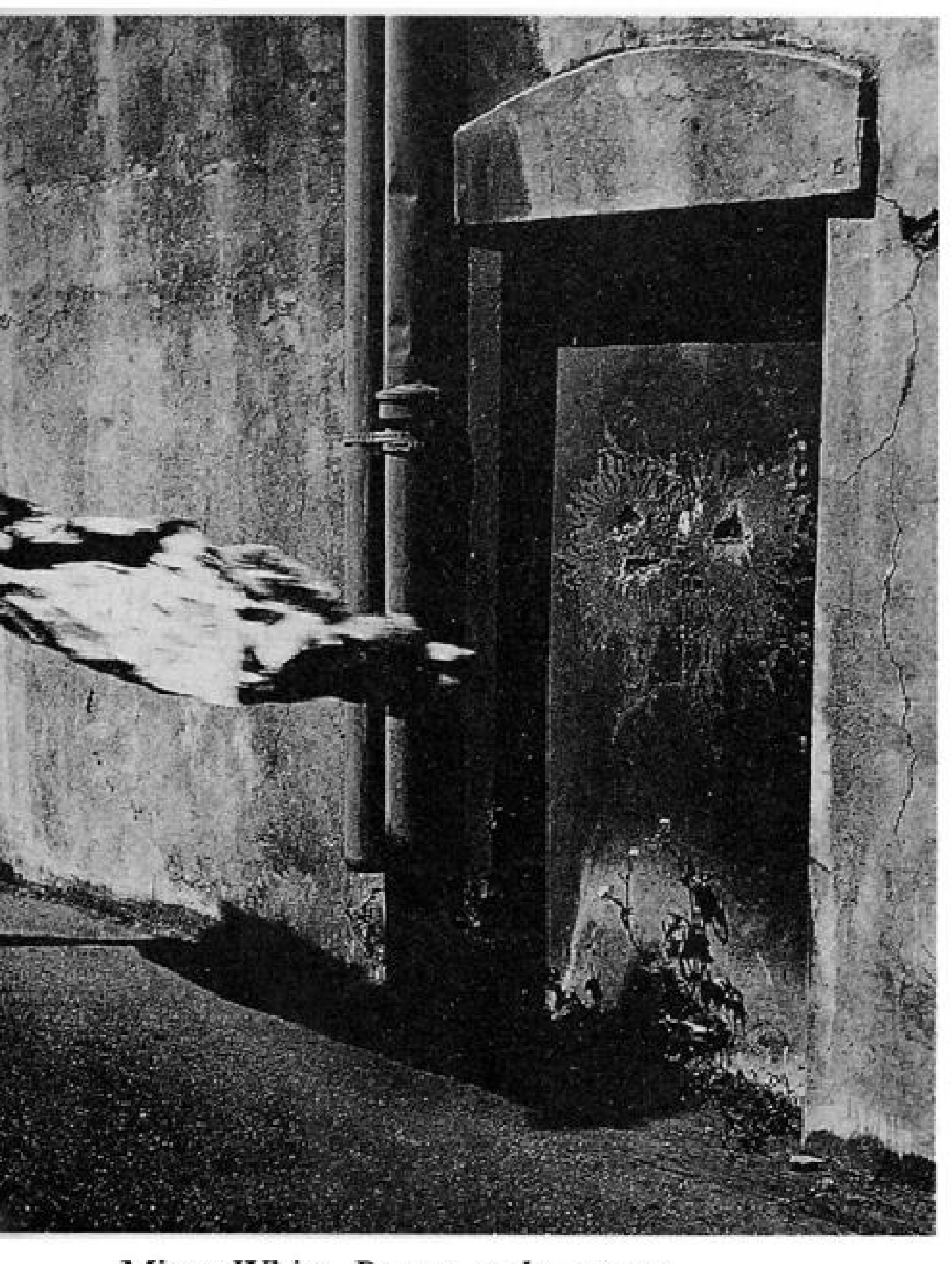
De hecho, desde las alturas dominantes de las fortificaciones del pasado, la innovación arquitectónica de la "torre de

observación", la utilización del globo cautivo, pasando por la aviación y la *reconstrucción fotográfica* del campo de batalla en 1914, hasta el "satélite de alerta avanzada" anunciado por el presidente Reagan, no hemos dejado de atestiguar la extensión del campo de percepción de los conflictos. La visión ocular y las visiones directas han cedido su lugar progresivamente a los procedimientos ópticos y opto-electrónicos, a los "colimadores" más sofisticados. Además, es posible imaginar la importancia estratégica de la óptica durante el primer conflicto mundial, cuando nos enteramos de que la fabricación francesa de cristales ópticos (miras, periscopios, telémetros, goniómetros, objetivos fotográficos y cinematográficos, etc.) pasará de 40 toneladas anuales a 140 toneladas, es decir, la mitad de la producción total de los Aliados...

Si toda guerra es en principio un juego de escondidas con el adversario, es preciso reconocer que ese principio elemental se vio ampliamente verificado por los combatientes de 1914, hasta el absurdo, el absurdo de esas trincheras en las que millones de hombres se ocultaron en la tierra, enterrándose, literalmente, durante casi cuatro años. En efecto, con la aparición de las armas llamadas de saturación —fusiles de repetición, ametralladoras, cañones de tiro rápido, según la expresión consagrada—,"el fuego decide". No ocurría como en el pasado, cuando los dispositivos de las tropas, la estricta geometría de sus movimientos sobre el terreno decidían el resultado de los combates; ahora lo hacía la sola "potencia del fuego", la balística de las armas de repetición. El empeño se dirige entonces a disimular las fuerzas en lugar de desplegarlas, se las dispersará en lugar de concentrarlas, de ahí el sacrificio de esas olas sucesivas de infantería que marchan, se abalanzan y reptan para terminar enterradas, vivas o muertas, al amparo de las armas y las miradas adversas.

Si bien la Primera Guerra Mundial es el primer conflicto mediatizado de la Historia[3], las armas de tiro rápido suplantaban la multitud de armas individuales. Es el fin del cuerpo a cuerpo sistemático, el fin del enfrentamiento físico, en favor de la matanza a distancia en la que el adversario es invisible, o casi lo es, con la excepción de las *horas de tiro* en las cuales hace patente su presencia. De ahí esa imperiosa necesidad de la mira telescópica, de la ampliación óptica, la importancia de la *película de guerra* y de la reconstrucción fotográfica del campo de batalla, pero también, y sobre todo, del descubrimiento del dominante papel militar de la aviación de observación en la conducción de las operaciones.

Si en los antiguos enfrentamientos lo esencial de la estrategia consistía en elegir el teatro de operaciones, el campo de batalla, poniendo de manifiesto las mejores perspectivas, durante el curso de la Gran Guerra, en vista de la importancia excesiva de los nuevos materiales, se trata en principio de comprender la tendencia del movimiento del adversario, de delimitar los objetivos y, finalmente, de definir la imagen del enfrentamiento de las tropas enceguecidas por el enorme alcance de los proyectiles, lo repentino de los tiros indirectos, pero también por la incesante transmutación de su entorno. De ahí la multiplicación de periscopios de trinchera, de miras ópticas, de telescopios y de aparatos de detección acústica... Y si bien los soldados de la Gran Guerra fueron los actores de combates sangrientos, fueron también los primeros espectadores de una feria pirotécnica cuyo carácter mágico y espectacular pudieron entonces reconocer (podemos verlo en Ernst Jünger, Apollinaire o Marinetti...). Diez años después del sitio de Port-Arthur, se inaugura una guerra total,



Minor White, *Rostro en la puerta*, San Francisco, 1946.

una guerra que no se interrumpirá ni de noche ni de día.

Además de que hay razón para que así sea, puesto que la presencia del enemigo no surge a la luz sino con el resplandor de los tiros, el fuego de las trincheras... La ceguera de los hombres enterrados en sus estrechos canales durante la jornada no es muy diferente de la que procura la oscuridad. Bastará pues desarrollar, a la espera de la *guerra relámpago* de 1940, la *guerra de alumbrado* por la adopción de las primeras balas trazadoras, los cohetes exploradores, los artificios que permiten la iluminación del *no man's land* [4], la determinación de objetivos nocturnos. Finalmente, por el desarrollo correspondiente a la potencia de los proyectores (que llegaba hasta 9 km) y la defensa "antiaérea" tal y como se esbozaba ya en 1914. De hecho, el viejo adagio "la caballería explora [5], la infantería conquista" se volvió caduco. Con la fijación del frente, la guerra de posición, la aviación asumirá las misiones de una caballería a partir de entonces inútil. La aviación de reconocimiento se convierte en el órgano de percepción del alto mando, la prótesis privilegiada de los estrategas de gabinete del estado mayor general. Es la aviación la que explora la guerra, es ella la que revela el estado de los lugares en un medio transformado sin cesar por las armas y los explosivos de gran potencia; pero precisamente esos ojos serán los de los objetivos de las primeras cámaras embarcadas. La realidad del paisaje de guerra se vuelve cinemática, todo cambia, se intercambia, las señas particulares del territorio desaparecen unas después de otras inutilizando los mapas del estado mayor, los viejos levantamientos topográficos. Sólo el obturador del objetivo puede conservar en película los acontecimientos, la forma momentánea de la línea de frente, las secuencias de su desintegración progresiva. Nuevos emplazamientos de combate, impactos de tiros de largo alcance, grado de destrucción de las posiciones: la fotografía de repetición es la única con la posibilidad de compensar las capacidades de las armas que engendran una destrucción igualmente caracterizada por la repetición.

Lo que apenas ayer, con Marey, era el cuidadoso empeño por discernir las fases sucesivas de un movimiento, de un gesto, se convierte en el empeño por interpretar de la mejor manera posible las secuencias de una efracción, de una disolución súbita del paisaje que nadie puede percibir en toda su amplitud. Una vez más, hay en ello una conjunción entre la potencia de la máquina de la guerra moderna, el avión, y los nuevos logros de las máquinas de acecho: la fotografía aérea, el fotograma



Jacques-Henri Lartigue, *Gran Premio del Club del Automóvil de Francia*, 1912.

cinematográfico. Incluso si la película militar está hecha para ser proyectada —proyección que disimula el análisis de las fases del movimiento en cuestión y delega su utilidad práctica a las tomas sucesivas—, la situación es inversa a la que se desprendía de los trabajos de un Muybridge o de un Marey: lo que se busca estudiar no son ya las deformaciones inherentes al desplazamiento de un caballo, de un hombre, dicho de otra manera, de un *cuerpo entero*; más bien es preciso ahora intentar la reconstrucción de las líneas de fractura de las trincheras, la infinita fragmentación del paisaje minado, animado por incesantes virtualidades. De ahí el papel, que desde entonces se volvió esencial, desempeñado por la reconstrucción fotográfica y las películas militares: primera forma, hasta entonces desconocida, de *macro-cinematografía* aplicada, no como en el caso de Painlevé a lo infinitamente pequeño (solamente a partir de 1925), sino a lo infinitamente grande.

De esta manera, como lo indica el Almanaque Hachette de 1916, las técnicas de representación probaron la inmensa importancia de la guerra: "Gracias a las tomas fijas y a las películas se pudo volver a trazar el frente completo de una manera totalmente distinta, desde Belfont hasta el Yser".

Por una parte, el secreto de la victoria está inscrito en los aires con la balística de los proyectiles y la hiperbalística de la aeronáutica; por otra parte, ese secreto es vencido por la velocidad puesto que *solamente la velocidad de exposición de las*



André Kertész, *Bobino*, París, 1932.

películas tiene la capacidad para registrar ese secreto, secreto militar que cada uno de los protagonistas intentará preservar por la disimulación, el camuflaje de objetos más y más vastos: baterías de artillería, vías férreas, estaciones de clasificación y, para terminar, ciudades enteras, gracias a la innovación del *black-out* [6], respuesta tardía a la Guerra Luz de 1904.

Si arma y coraza han evolucionado concertadamente en el curso de la historia, ahora son la visibilidad y la invisibilidad las que se desarrollan conjuntamente, dando por fin nacimiento a esas *armas invisibles que producen la visibilidad*, como el radar, el sonar, la cámara de alta definición de los satélites de observación, herederos de los viejos gabinetes de campaña de la Gran Guerra. El problema de los responsables militares del momento no es el que enfrentó el Duque de Wellington cuando afirmaba que había pasado su vida "adivinando lo que

se encontraba tras la otra colina". Ahora se trata de evitar la confusión, la amalgama de las figuras de una representación que incorpora las más vastas regiones del frente y los más ínfimos detalles, detalles siempre susceptibles de ejercer su influencia sobre el destino de los enfrentamientos. El problema no es ya específicamente el de los enmascaramientos, las pantallas para eludir la mirada, el apuntar a lo lejos, a pesar del camuflaje naciente y del *black-out*; se trata de la ubicuidad, dicho de otra manera, *de la dificultad de gestión surgida de la simultaneidad de las informaciones en un entorno global* pero inestable, en el que la imagen (foto/cine) es la forma más concentrada, pero igualmente la más estable y capaz de ofrecer información.

Los registros hechos por las cámaras durante el primer conflicto mundial prefiguraron la memoria estadística de las computadoras, tanto en la gestión de los datos aportados por el reconocimiento aéreo como en la administración cada vez más rigurosa de la simultaneidad de acción y reacción.

¿El "predicador Bofor" de la Segunda Guerra Mundial no es el ancestro del "calculador estratégico" de la inmediata posguerra? Con este aparato de defensa antiaérea, un perfeccionamiento del antiguo telémetro, destinado a encontrar su objetivo en un punto y un momento dado —la trayectoria del proyectil de DGA y el avión al que se apunta— el resultado fatal se obtenía por la superposición estereoscópica en la pantalla de la imagen de sus desplazamientos en tiempo real.

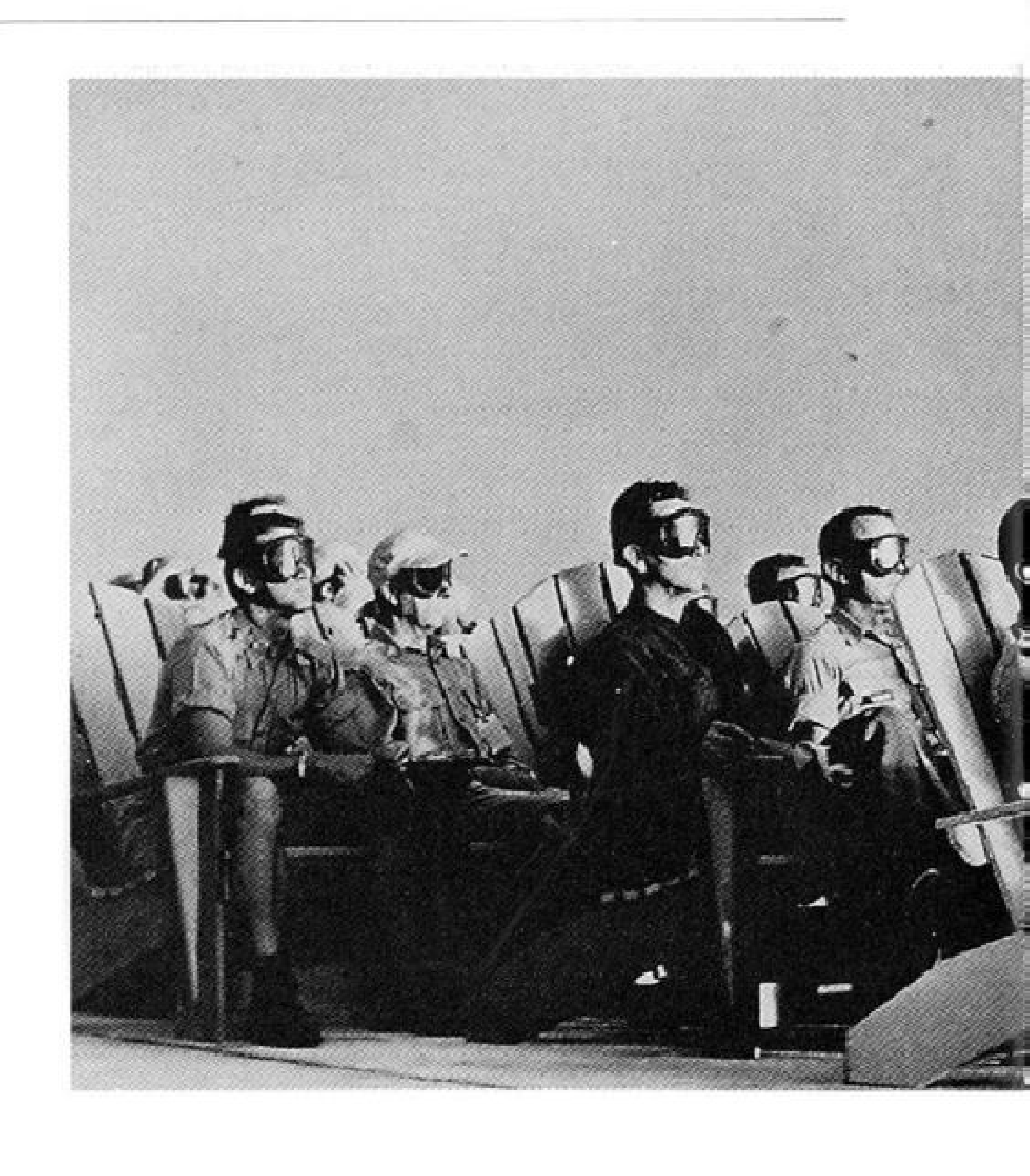
De esta manera, el campo de batalla de las guerras napoleónicas se convirtió progresivamente en una *caja negra*. En el teatro de operaciones del pasado, se agitaban cadenciosamente los actores de la matanza, en la que la lucha cuerpo a cuerpo se realizaba plenamente ante los ojos y con armas blancas; a este teatro sucedió, a principios de este siglo, una cámara oscura donde *la lucha frente a frente de los adversarios debía ceder su lugar a la interfase*, una interfase instantánea cuya noción de *tiempo real* terminaría por suplantar las distancias, la configuración territorial de los combates.

A la composición estratégica del espacio, a la edificación de las fortificaciones permanentes, con sus fosas, sus rampas, pantallas de disimulación propicias al secreto que confeccionaban lo que un general del siglo pasado llamaba "una especie de caja de sorpresas", sucede ahora la composición del tiempo, la sorpresa técnica del surgimiento de las imágenes y los signos en la pantalla de control, *pantallas de simulación* de una guerra que se asemeja cada vez más a un cine permanente, a una televisión que no se detiene... sólo será preciso esperar a la Segunda Guerra Mundial para que el cine mudo de la radiotelegrafía se vuelva sonoro con el progreso de la radiotelefonía...

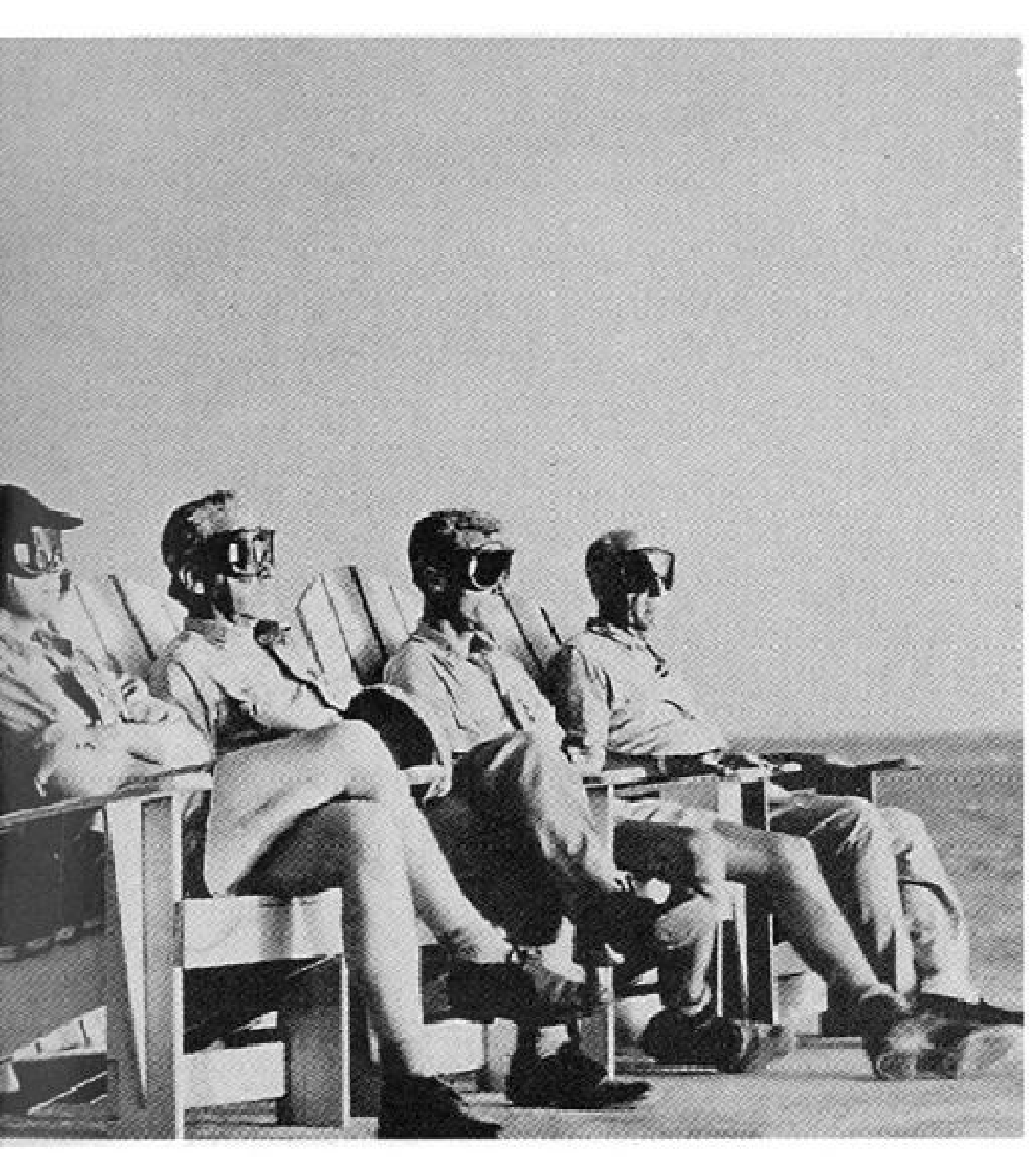
En su libro de 1920, *Tempestades de acero* [7], Ernst Jünger, combatiente alemán de primera línea, traduce esta desrealización de la guerra industrial: "En esa guerra donde el fuego se encarnizaba más bien con los espacios que con los hombres, me sentía por completo extraño a mi propia persona, observándome como lo haría un gemelo... pude escuchar silvar en mis oídos los pequeños proyectiles como si rozaran un objeto inanimado". Y más lejos afirmaba: "El paisaje era de una transparencia de vidrio"... Esta sensación de una transparencia absoluta que afecta al objeto, al sujeto, al medio, que hace sentirse a cada antagonista simultáneamente observado por invisibles vigilantes y observadores distantes de su propio cuerpo, ilustra la *desregulación de la percepción* en un entorno donde las tecnologías guerreras habrían de trastocar el

terreno, la materia, pero más todavía el espacio-tiempo de la visión por la imbricación, el acoplamiento de la máquina vigía y la máquina de guerra moderna, a tal punto que Jünger confirmará a su vez: "La facultad de pensar lógicamente y la sensación del peso parecían paralizadas". Esta sensación será renovada una vez más con el radar. Quien lo operaba sentía la impresión de planear, de tener una visión aérea. Para eliminar este factor humano, se inventará a fines de la Segunda Guerra Mundial el método del *True Motion Radar* [8], mediante el cual la pantalla indica el "movimiento real" y en el que el operador renuncia deliberadamente a la imagen óptica... todo ello se reproducirá de nuevo con el triunfo de la imagen electrónica sobre la gravedad universal (Nam June Paik). Esta ingravidez, esta suspensión de las sensaciones ordinarias, indican la confusión que estará en vías de establecerse entre la "realidad ocular" y su representación mediática, una representación instantánea en la que la intensidad de las armas de repetición y las nuevas capacidades de los equipos de registro fotográfico se asocian para *proyectar una imagen final del mundo*, de un mundo en proceso de desmaterialización, y más aún de completa desintegración, en el que el cinematógrafo de los hermanos Lumière se ha vuelto más creíble que ese acechante melancólico [9] que no cree ya en sus ojos.

Un episodio particularmente significativo confirmará esta declaración. Curiosamente, este episodio se repetirá veintiséis años más tarde, en 1940, pero con una variante reveladora de la evolución del propio campo de batalla. Al principio de la Gran Guerra, los altos mandos franceses y alemanes atribuían apenas algún valor a los resultados de la observación aérea, prefiriendo con mucho los de las patrullas. Sin embargo, en ocasión de la batalla de



Marne, el comandante de la aviación retirado a la capital, el capitán Bellenger, multiplica, impulsado por Gallieni, vuelos de reconocimiento en los alrededores de París. *Surgió entonces un conflicto de interpretación* entre aquel general especialista en guerras coloniales, que se servía de manera extraordinaria de las nuevas técnicas, y los responsables del frente: *vista desde la tierra*, la dirección de la ofensiva alemana era incierta y los informes rendidos por los exploradores eran contradictorios, pero considerados seguros por el estado mayor. *Vista desde el cielo*, el eje y la tendencia general se desplegaban, pero el alto mando francés se rehusaba a admitirlo. Prefirió, naturalmente, la visión horizontal y la perspectiva a la vertical y panorámica del sobrevuelo. Finalmente el comandante de la VI Armada logró imponer su "punto de vista" acerca del movimiento enemigo: ya no en París, sino en Marne.



Anónimo, Fuerza Aérea Americana, *Operación invernadero*, 1951.

Conocemos el resultado. Algunos han querido poner en la cuenta de la densa red ferroviaria de la región parisina —red radioconcéntrica que permite una buena *regulación del tráfico*— las consecuencias de esta primera batalla de Marne, pero hoy parece mucho más razonable observar que este feliz resultado dependía igualmente de una *regulación del punto de vista*, de una imagen de la batalla en la que la perspectiva de la caballería había cedido su lugar a la visión, a la mirada perpendicular de la aviación de observación.

A partir de entonces, como lo confirmará Winston Churchill: *la tendencia se extiende a los episodios sucesivos*. La situación es comparable a la que distingue la invención del "cinematógrafo" de la invención de la "cronofotografía": los enfrentamientos armados sólo son perceptibles ya en proyección, sólo el fotograma de la película de guerra permite reconocer su dinámica interna, su línea general, dejando entonces a las patrullas terrestres la función del control táctico. El sistema que permite que las imágenes, las secuencias, desfilen aceleradamente, se aplica desde entonces a los desfiles, a los movimientos militares sobre el terreno de ejercicio que no es otra cosa que una pantalla donde se inscribe la proyección de la guerra de movimientos. Al mostrar la capacidad de hacer visible la verosimilitud de un asalto, el cine se asocia a los conflictos como antes la mira telescópica a los fusiles y la cine-ametralladora a la guerra aérea.

NOTAS

1 Literalmente "guerra-relámpago" (N. del T.).

2 La educación del marchador (N. del T.).

3 Aunque la batalla naval había prefigurado este tipo de práctica, desde hacía ya largo tiempo.

4 En inglés en el original.

5 La expresión francesa para "explorador" (*éclaireur*), cuya raíz es la misma de iluminar, alumbrar, da fundamento a la reflexión de Virilio en la que se vincula la guerra con la historia de la "iluminación" y la logística de la visibilidad (N. del T.).

6 En inglés en el original. Con esta expresión se designa una operación militar estratégica que consiste en sumir en la oscuridad una ciudad entera con la finalidad de protegerla contra el ataque aéreo (N. del T.).

7 Hay versión en español de Andrés Sánchez Pascual. Editorial Tusquets, Barcelona, 1987 (N. del T.).

8 En inglés en el original.

9 Virilio está probablemente aludiendo aquí, con esta expresión, al libro de Guillaume Apollinaire, *Le Guetteur mélancholique*, París, Gallimard, 1952 (N. del T.).



Jacques-Henri Lartigue,
Bouboutte, Rodzat, 1908.

FOTOGRAFÍA Y DESAPARICIÓN

Raymundo Mier ⁼

LA MIRADA: DESTRUCCIÓN Y TRAYECTO

La historia de la mirada es múltiple: se confunde con la historia equívoca de los cuerpos, de las sensaciones, de la medición y la corroboración de las certezas positivas. La historia de la mirada es también una memoria de los juegos del recuerdo, una memoria de la memoria que se inscribe sobre los cuerpos, pero es también, y sobre todo, la crónica de las desapariciones, el testimonio de los cuerpos devastados.

La historia de la mirada se confunde con la edad del asesinato y del cálculo, del éxtasis místico y las estrategias de la mascarada. Virilio es quizá, entre las figuras contemporáneas, uno de los más atentos y lúcidos testigos de estos pliegues de la historia de la mirada, y de sus manifestaciones privilegiadas: la fotografía, el cine, el urbanismo y su lógica enclavada en el trayecto que lleva de la estética al asesinato intrínseco a la empresa bélica:

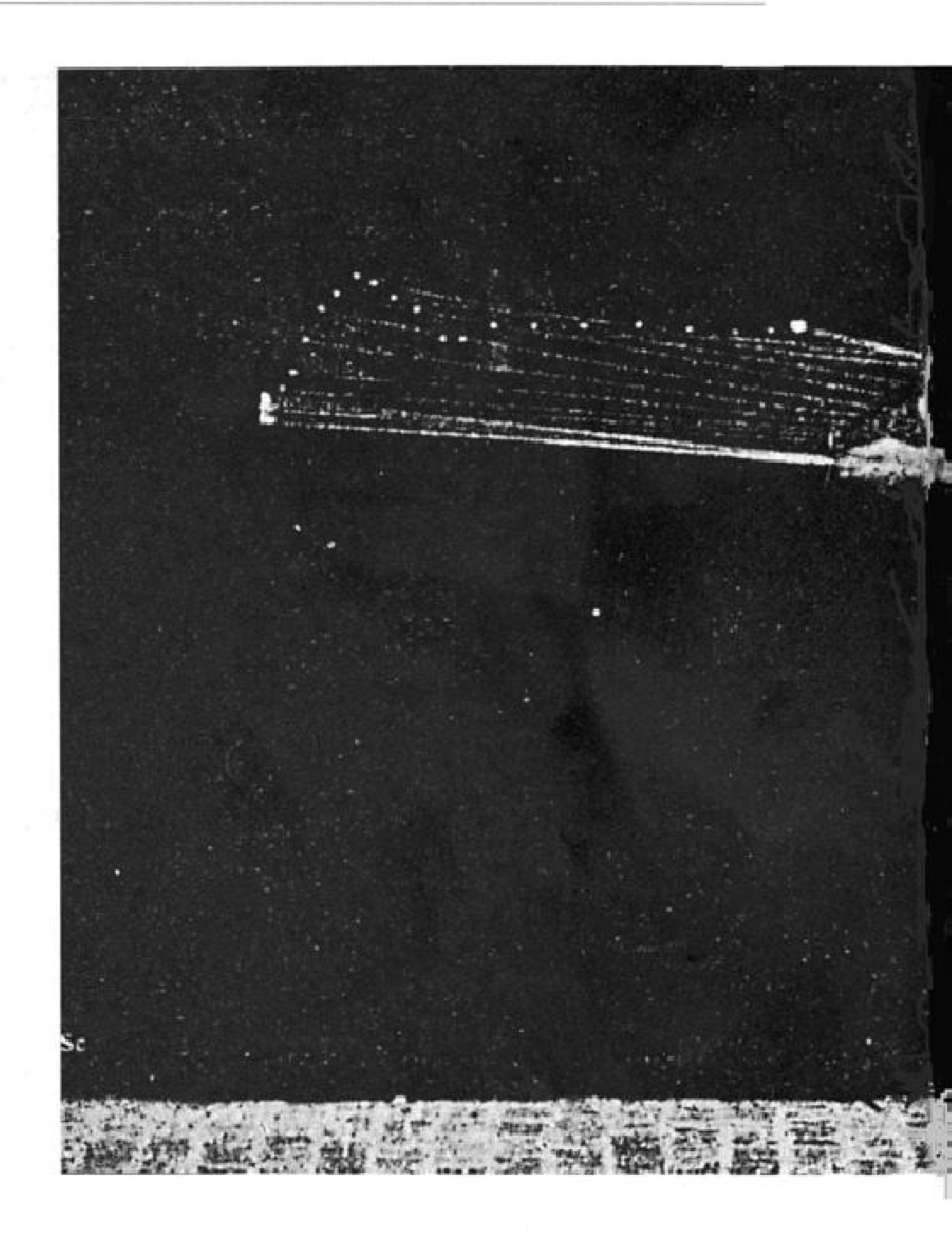


Dmitri Baltermants, *Atacando al enemigo*, 1941.

Decidí salir a la caza de las figuras de intervalos —escribe Paul Virilio—; *se habla de lo entre dos* [1] *(lo que separa dos mares, por ejemplo), es un término corriente, pero esa cifra no es sino una primera aparición: entre-tres, entre-cuatro, entre-treinta, entre-cien; éstos son tan reales como el primero aunque escapan generalmente a nuestra observación. Lo que salí a cazar fue justamente este escape: deseaba rastrear la antiforma. Estaba persuadido de que sus especies existían, sus familias, razas*

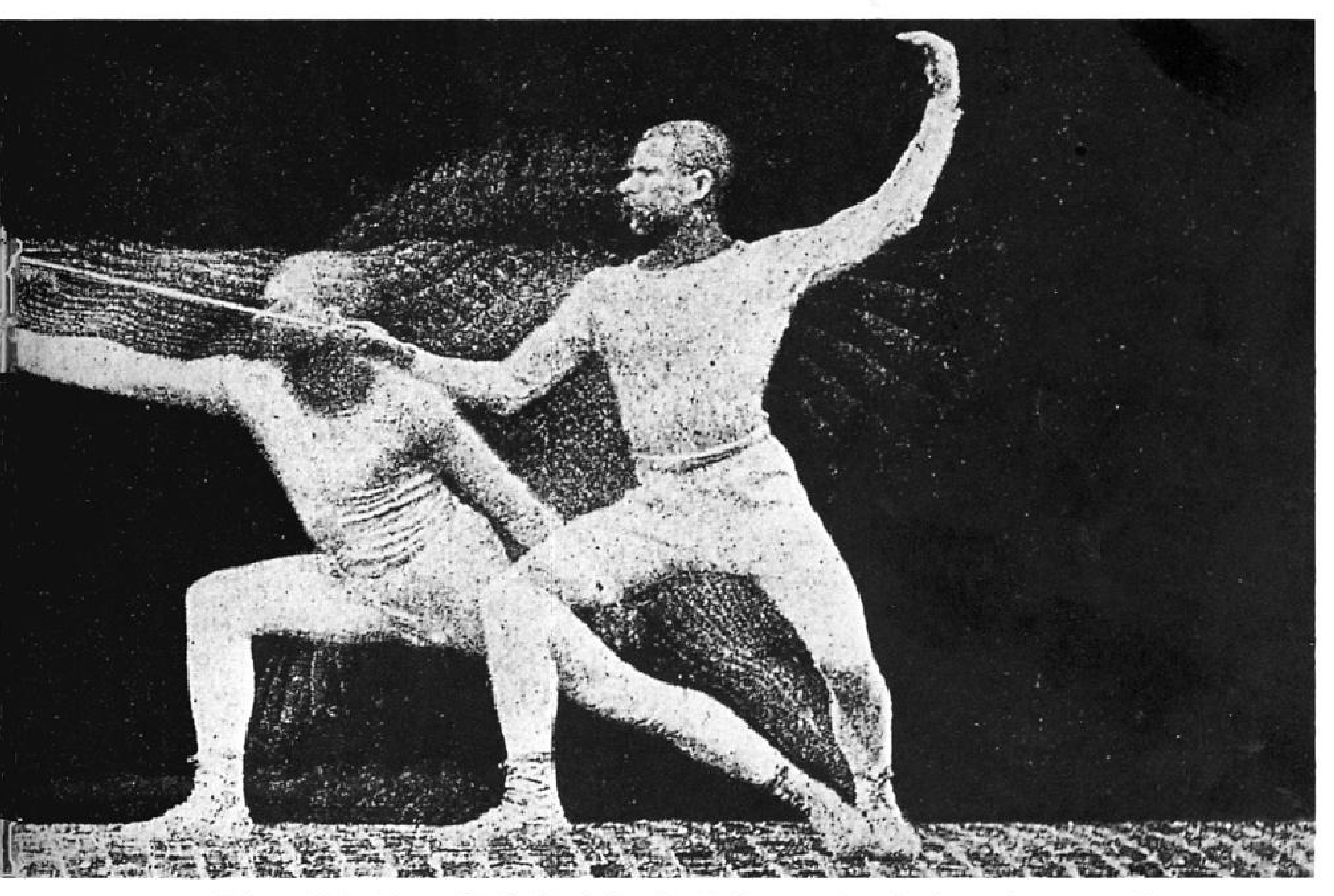
⁼ Profesor-investigador en la U. A. M. Xochimilco, en el área de semiótica y filosofía del lenguaje y profesor en las áreas de lingüística y etnología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

desconocidas, desapercibidas y yo estaba decidido a descubrirlas y a registrarlas. Sabía ahora que se disimulaban por todas partes como en esos juegos de dibujo en los que debe adivinarse la silueta del faisán en medio de los rasgos de una figura de cazador que debe observarse detalladamente y en todos sus aspectos. Decidí contemplar mi medio en todas sus facetas. La realidad se había vuelto bruscamente caleidoscópica. No estaba ya en el desierto urbano de formas idénticas, repetitivas y fijas en la pseudo-eternidad. Estaba en la arborescencia de contraformas. Navegaba en lo profundo de los intervalos, en la transparencia, esta transparencia que había descubierto durante la guerra, en la destrucción de los escenarios urbanos y ahora me daba cuenta de que, fragmentada, estallada, subsistía en lo reconstruido y que bastaba querer para ver".[2]



Para Virilio, el intervalo conjunta el trayecto con la disipación del tiempo, transforma la duración de la espera en evidencia de la separación. El intervalo es necesariamente inhabitable. Es imposible permanecer, durar en el intervalo baldío. No es tolerable someterse a la intransigencia de esa amplitud hecha sólo de límites, que se extiende entre un territorio y otro, desplegado sólo para el movimiento, la habitación del instante. Esa red de trayectos hechos para el abandono inmediato tolera sólo el accidente y no el arraigo, es una pura superficie que rehusa toda permanencia. Una dilatación inhóspita de la espera. Se ha imaginado una pasión singular para quien permanece en ese espacio: la desaparición. Se le atribuye un desaliento de la identidad. La impaciencia del espacio liminar se extiende a la identidad de quien lo puebla, son hombres de una materia también impaciente. Hombres precarios habitan ese límite. *La naturaleza del espacio exige el movimiento, desplazarse, eludir la condición conjetural de lo que viaja, de lo que abandona, de lo que adviene.* Pero este trayecto para Virilio no es nunca sólo dual: no se va sólo en una dirección, de un lado a otro, la separación es un desarraigo plural; una vez en ese lugar incierto surge la posibilidad virtual de encaminarse a incontables territorios, no hay orientación, los nombres del espacio se trastocan. El intervalo no separa dos territorios; convoca todas las separaciones.

Para Virilio, violentar el tiempo siempre inminente del trayecto, habitar la encrucijada, suscita la aparición virtual de todas las formas, de todas las esperas, de los múltiples desenlaces, de la estratificación de



Etienne Jules Marey, *Medición de la velocidad en un ejercicio de esgrima por medio ae ıa fotocronografía*, ca. 1890.

las orientaciones, de todos los ejes cardinales. Virilio imagina la transformación de la mirada en la metáfora del caleidoscopio. El movimiento que se apaga en el cuerpo se prosigue en la mirada, las facetas que se suspenden en el espacio impregnan las imágenes. El movimiento continúa en el giro y la sucesión de las formas. Más que las figuras, lo que inquieta es la fragilidad de las combinaciones, la ligereza de su afirmación, la imprevisibilidad radical de las morfologías. En el caleidoscopio no existe el desplome. Cada caída de un trozo de cristal coloreado no es un derrumbamiento, sino una nueva conexión, no es el vacío de un perfil sino la creación de otro en una secuencia sin desenlace, sin otro término que el cansancio de quien mira. El reposo del caleidoscopio no está en sí mismo, lo excede. Su movimiento infinito sólo cesa con el abandono de la mirada. Cada borde de la placa transparente, del entrecruce polícromo de líneas, funda no sólo el pliegue de vértices cromáticos sensibles incluso a una imperceptible vacilación, siempre en la proximidad de una fractura, de un desplome, siempre devolviendo un ritmo entrecortado inscrito en el giro terso del instrumento. La figura caleidoscópica conjuga las vacilaciones del tiempo, del equilibrio de lo mirado y la mirada misma: el fulgor de la figura se detiene como una morfología intemporal en ese interior hecho para el contraste, para la geometría traslúcida; la estabilidad dura el lapso de un impulso;



Jacques-Henri Lartigue, *Biarritz*, 1931.

entonces algún gesto imprevisible hace cesar el giro desde la mirada sorprendida, desde la voluntad de contemplación. Un tiempo autónomo sorprende las formaciones, impone una repentina figura a las laminillas, briznas, fragmentos de transparencias cromáticas; otro tiempo invade su propia inestabilidad: el tiempo de una sorpresa efímera de la mirada, su asombro sometido a su vez a la imprevisible aparición de una figura. El repunte de un asombro cede a la tentación de continuar el giro, la producción incesante de figuras irrepetibles. El caleidoscopio hace reconocible una insustancial calidad de la mirada: su alianza con la velocidad; hace tangible la intimidad entre la transparencia y el trayecto.

El texto de Virilio revela la materia íntima del caleidoscopio: simulacro de la realidad y revelación de la naturaleza íntima de la mirada. En el caleidoscopio tiene lugar una calidad de la mirada que se eclipsa ante el mundo: la posibilidad de mirar desplazarse, conjugarse el mismo conjunto de objetos para ofrecer formas siempre distintas. Los objetos y el mecanismo son invariantes pero el giro y el movimiento alimentan la serie infinita de formas. El instrumento está hecho, más que de una estructura tubular, fragmentos de vidrio traslúcido y de paredes de espejos, de una breve constelación de calidades: la velocidad, la irregularidad de las aristas, la pulsación de los vértices, el abismamiento en los contornos. La mirada inventa en el caleidoscopio una transparencia errante, es decir, una inquietud, una monstruosidad ínfima de la materia, de toda la materia, pero inventa también otra mirada capaz de desdoblarse, capaz de atenuar la precipitación para explorar su propio desdoblamiento, el de las figuras que se engendran con cada demora. Conjuga en la imagen la densidad de las líneas y la trama de figuras, la inestabilidad de los perfiles y la transparencia de los objetos. En un objeto luminoso, sin opacidad, transparente, surgido del movimiento.

En la exploración de las latitudes de lo mirado Virilio recobrará de su propia experiencia —que verá después repetirse significativamente en la de Ernst Jünger— la del estremecimiento ante una transparencia surgida de la guerra, de la destrucción de las ciudades, la repentina simplicidad de un paisaje surgido de la demolición de las construcciones. La guerra purifica los territorios, los cura de la acumulación de incrustaciones urbanas: casas, edificios, calles, de las impregnaciones de materia que obstaculizan, bloquean o retardan la mirada, y con ello la identificación y el control. La guerra se sustenta sobre una serenidad de los relieves, del silencio que surge ante la mirada que reencuentra por fin un horizonte. La guerra es entendida como una construcción de la visibilidad, lo impertubado, la duración. Pero Virilio da un paso más: reconoce que esa visibilidad surgida de los escombros, esa transparencia emanada de los bombardeos, hace posible el horizonte de desechos, hace posible que la mirada se abandone por fin a su avidez de espacio sin el impedimento de las construcciones. Pero los espacios abiertos, la avidez errante de la mirada, no fueron sólo un privilegio de la guerra. La alianza entre destrucción y visibilidad constituye la mirada moderna.

LA EVOCACIÓN DE LA CAÍDA

"Quizá tenemos una resistencia invencible a creer en el pasado, en la Historia —escribió Roland Barthes—, si no es bajo la forma del mito. La fotografía, por primera vez, hace cesar la resistencia: el pasado es desde entonces tan seguro como el presente, lo que se ve sobre el papel es tan seguro como lo que se toca. Es el acontecimiento de la fotografía —y no, como se ha dicho, el del cine— lo que divide la historia del mundo".[3] A partir de la fotografía, ocurrió una irreversible catástrofe en la representación de las fisonomías. Nunca habremos de volver a vernos de igual manera. Desde hace más de un siglo contemplamos impresa en el papel la figura insólita, *inmóvil*, de nosotros mismos que excede cualquier inmovilidad humana.

La fotografía produce el escándalo de una *creencia positiva*: la convicción de que lo contemplado ahí, en la fotografía, es o fue plenamente real, absoluto, imperturbable. El reposo material de la figura capturada, la intangibilidad de un gesto endurecido en el tiempo, encubre sin embargo una degradación inadvertida de nuestra propia fisonomía. La realidad se ensombrece en la imagen exacta, luminosa, perfectamente fiel, en la *repetición pura*, intachable, de nosotros mismos: los rostros imperturbables, las serenidades del testimonio. La fotografía es la secreta catástrofe de una mirada que ha sobrevivido. La mirada desaparece en la sombra de la imagen, como una figura que se instala en la distancia que separa el espejo y la evocación, entre la extrañeza del reflejo y el desfallecimiento de la figura en la memoria. La tensión que se reconoce en el gesto fotografiado es un reposo interpuesto sin voluntad entre la intimidad y el lente. Virilio evoca, en "Una amnesia topográfica", una conversación en la que Auguste Rodin subraya la violencia del realismo fotográfico:

Gsell (el entrevistador): "¡Muy bien! Entonces, si en la interpretación del movimiento, el arte se encuentra en completo desacuerdo con la fotografía, que es un testimonio mecánico irrecusable, es porque evidentemente altera la verdad".

"No —responde Rodin— el artista es el que es veraz y la fotografía la que miente, pues en la realidad el tiempo nunca se detiene, y si el artista consigue producir la

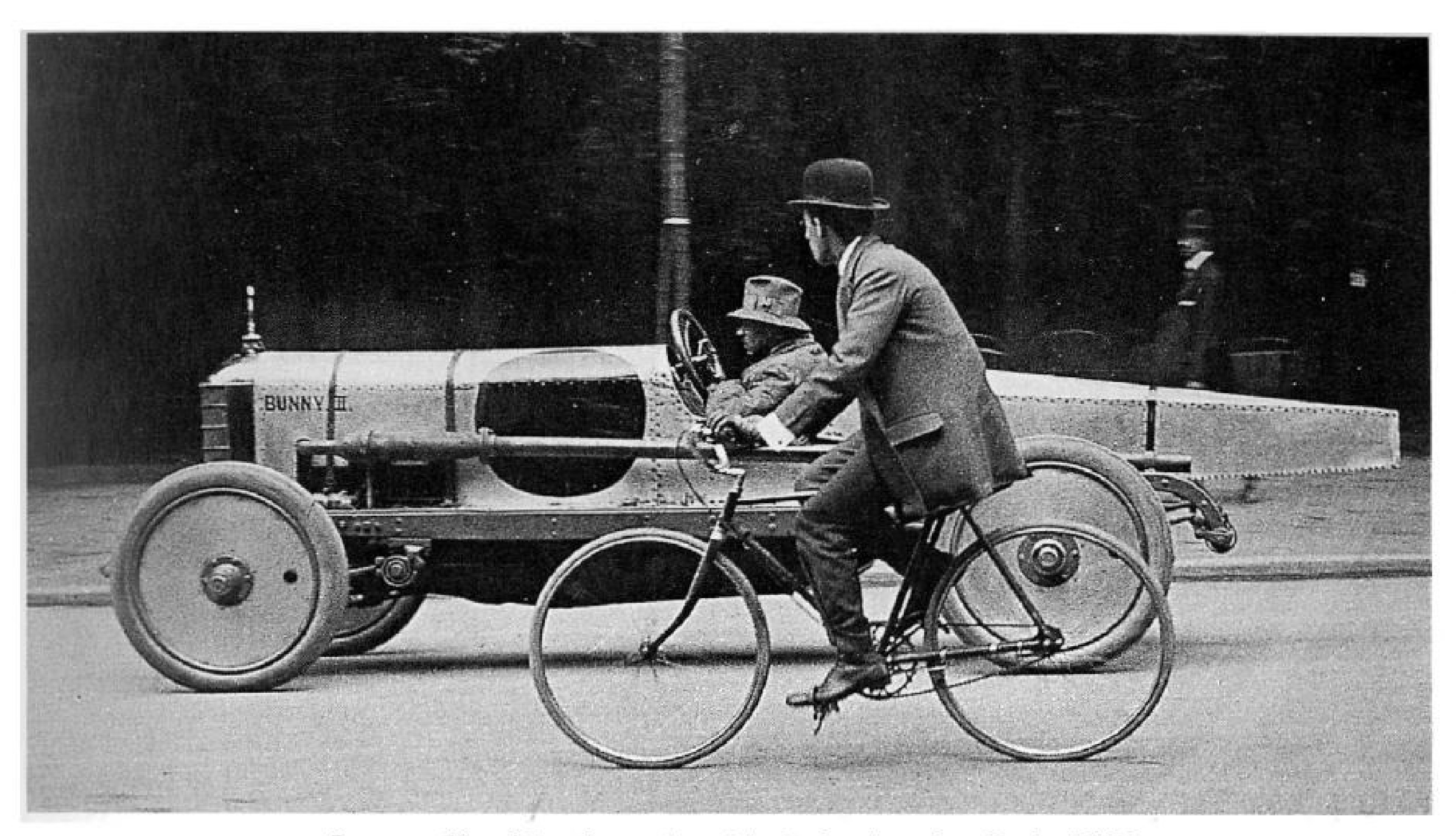
impresión de un gesto que se lleva a cabo en varios instantes, su obra es sin duda mucho menos convencional que la imagen científica en la que el tiempo queda suspendido".[4]

El tiempo que fragua la imagen fotográfica contraviene en esa fragua su propia naturaleza. En la fotografía ocurre necesariamente una representación paradójica, una ironía: la movilidad representada por la inmovilidad absoluta. La fugacidad representada por la persistencia de la materia lumínica: la fotografía, apunta Rodin, desfigura la vocación del objeto a la fugacidad, a la disolvencia. Contraviene su precipitación en la insignificancia. El acto estético, para Rodin, debe recobrar el objeto *en esa precipitación.*

La representación de la caída del objeto, del precipitarse en la insignificancia es lo que constituye el fulgor estético de la figuración pictórica o escultórica. El acto de composición fija las formas —aunque sea durante un instante las ofrece a la percepción, a la plena contemplación—. La percepción estética no puede sino recurrir a la fijeza de las formas, de la materia. Pero la duración de la forma la aparta del objeto representado, hace imposible toda tentativa de la representación. Hay una extrañeza intrínseca entre la materia durable del objeto estético y la materia de la vida siempre en disgregación. El acto estético es una digresión, un enfrentamiento y una respuesta al tiempo de la muerte. El acto estético es una intensa y brutal intrusión de lo durable que rechaza la movilidad, que se precipita en la desaparición, pero la atestigua y la preserva como vértigo de la experiencia. Pero la inmovilidad de la forma no representa jamás la simplicidad del objeto en un instante: la forma artística es la representación imposible de la caída, la secuencia múltiple de la desaparición de sus calidades, de sus tiempos, la crónica densa de su abatimiento. En la materia estética se decantan entonces procesos múltiples, el dinámico espectro de la desaparición de los objetos se agolpa en la sola materia —la materia finita— del hecho estético. Es el afán sin alternativas de una síntesis de los tiempos difusos de la muerte.

La síntesis estética es siempre finita, es el despliegue truncado de los transcursos que hacen reconocible la finitud de la experiencia. La síntesis estética lo es siempre del ensombrecimiento de la presencia. La trama completa de la desaparición, una trama infinita en sí misma, que se hunde en su propia destrucción, no es comprehensible en la brevedad de la materia estética. Nada, nadie puede representar el hundimiento pleno del objeto, sólo aludir, evocar su desplome, insinuar su conclusión que rehuirá todo testimonio. No hay testimonio de la muerte. En el punto final, incluso la experiencia estética calla. El acto estético no es entonces más que un punto *dilatado* que se funde con el objeto en su caída, es la huella del ensombrecimiento.

La síntesis escultórica o pictórica no puede ser más que la insinuación de la caída, no puede más que reclamar para sí el poder de la evocación de la finitud degradante de los actos, el dolor de sus contornos irreparables, no puede sino insinuar que, más allá de la síntesis estética, el objeto o el acto consuman su desaparición. El acto estético está condenado a investirse con la progresión de los olvidos: Rodin reclama para la expresión estética la posibilidad de una síntesis y de un sentido que desborde el instante, una figuración, quizá no del objeto sino del tiempo. La imagen, la materia estética, sería más la evocación de un momento sin contornos, la incitación a pensar un tiempo que se prolonga más allá de la desaparición misma del hecho estético, también precipitado en su propio



Jacques-Henri Lartigue, *Avenida de las Acacias*, París, 1912.

ensombrecimiento. No obstante, Rodin desdeña inútilmente a la fotografía. La fotografía no dice la verdad de los actos, sino señala la proximidad de la desaparición, su inminencia. La fotografía es el límite mismo de esta conjugación de desapariciones.

La fotografía es el límite, el lugar de entrecruzamiento de todas las desapariciones: la del ojo que ve, la de sus tiempos, la de su objeto, la finitud misma de su crónica. Lleva la experiencia estética hasta un punto también extremo: al sustentarse sobre la trama de las desapariciones, la fotografía plantea la experiencia estética no como una plenitud, no como una certeza, no como un acto de una naturaleza reconocible aunque indefinible, sino como una incertidumbre en sí misma que se propaga al cuerpo, a la mirada, al horizonte del tiempo vital de una manera más urgente cuanto más deshumanizada, más indiferente y distante.

Si el arte plantea el enigma del cuerpo, el enigma de la técnica plantea el enigma del arte. En efecto, los materiales de visión pasan por el cuerpo del artista en la misma medida en que la luz es la que fabrica la imagen.[5]

NOTAS

[1] En español, la locución *entre dos* tiene un carácter menos fijo, menos nominativo que en francés: "lo entre dos" impone una violencia sutil y apenas perceptible pero inobjetable a los hábitos de nuestra lengua.

[2] Paul Virilio, *L'horizon négatif*. París, Galilée, 1984, p. 21.

[3] Roland Barthes, *La chambre claire*. París, Gallimard-Seuil- Cahiers du Cinéma, 1980,p.136

[4] Paul Gsell, *Rodin. L'art*. París, Grasset/Fasquelle, 1911. Citado por Paul Virilio, "Una amnesia fotográfica", en *La máquina de visión*. Madrid, Cátedra, 1989, p.10.

[5] Paul Virilio, "*La amnesia fotográfica*", *op. cit*, p. 29

SOMBRAS ELÉCTRICAS

Alberto Blanco

a Christian Boltanski

I

Se requiere siempre de un desequilibrio, por pequeño que sea, para echar a andar el mundo.

La vida es simétrica sólo en apariencia;
la perfección no está del lado de la vida.

Todos los seres son simétricos sólo si se miran de lejos o en fragmentos.

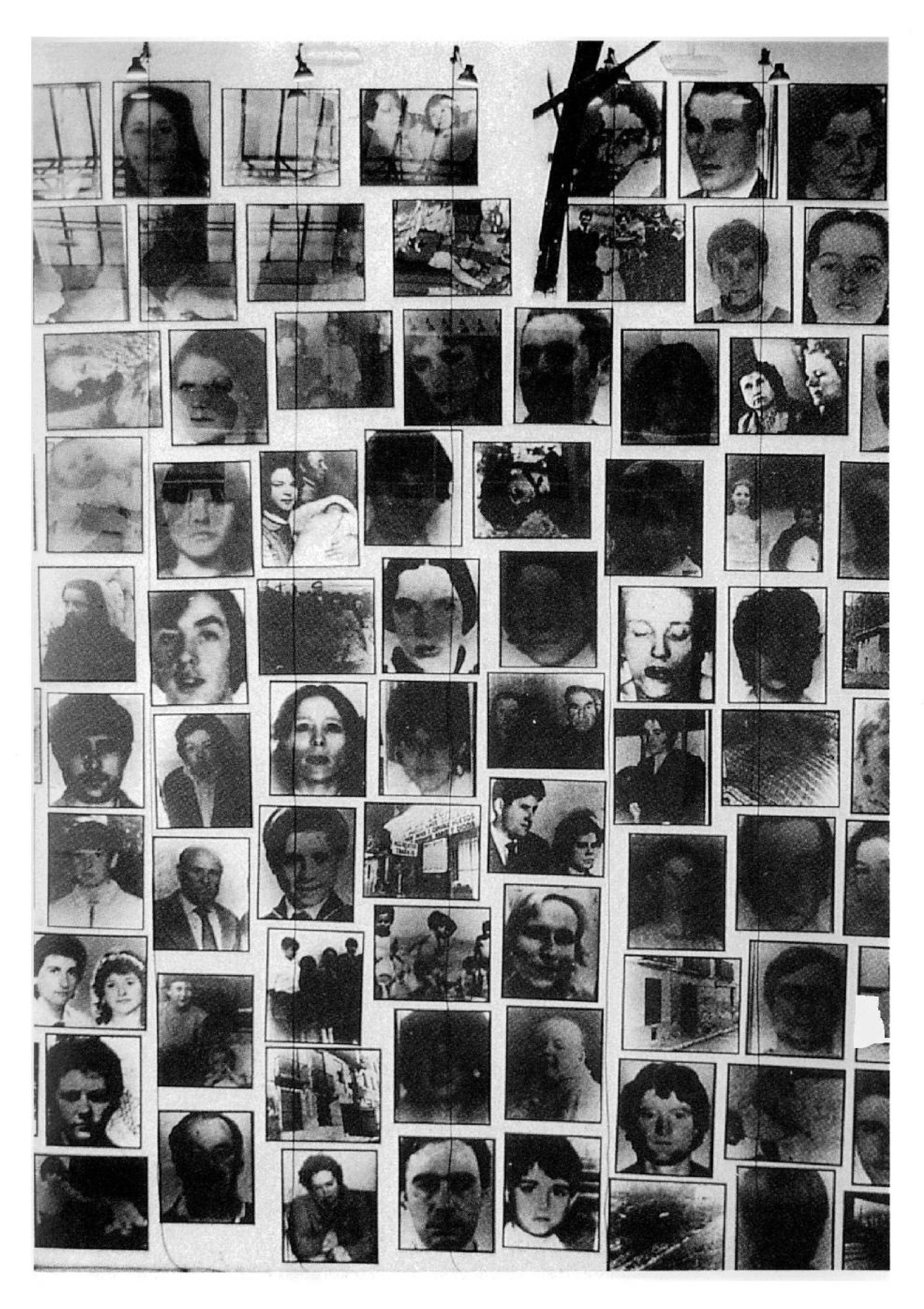
La vida y la muerte: he allí la gran simetría.

No existen frutos artificiales en el árbol de la vida.

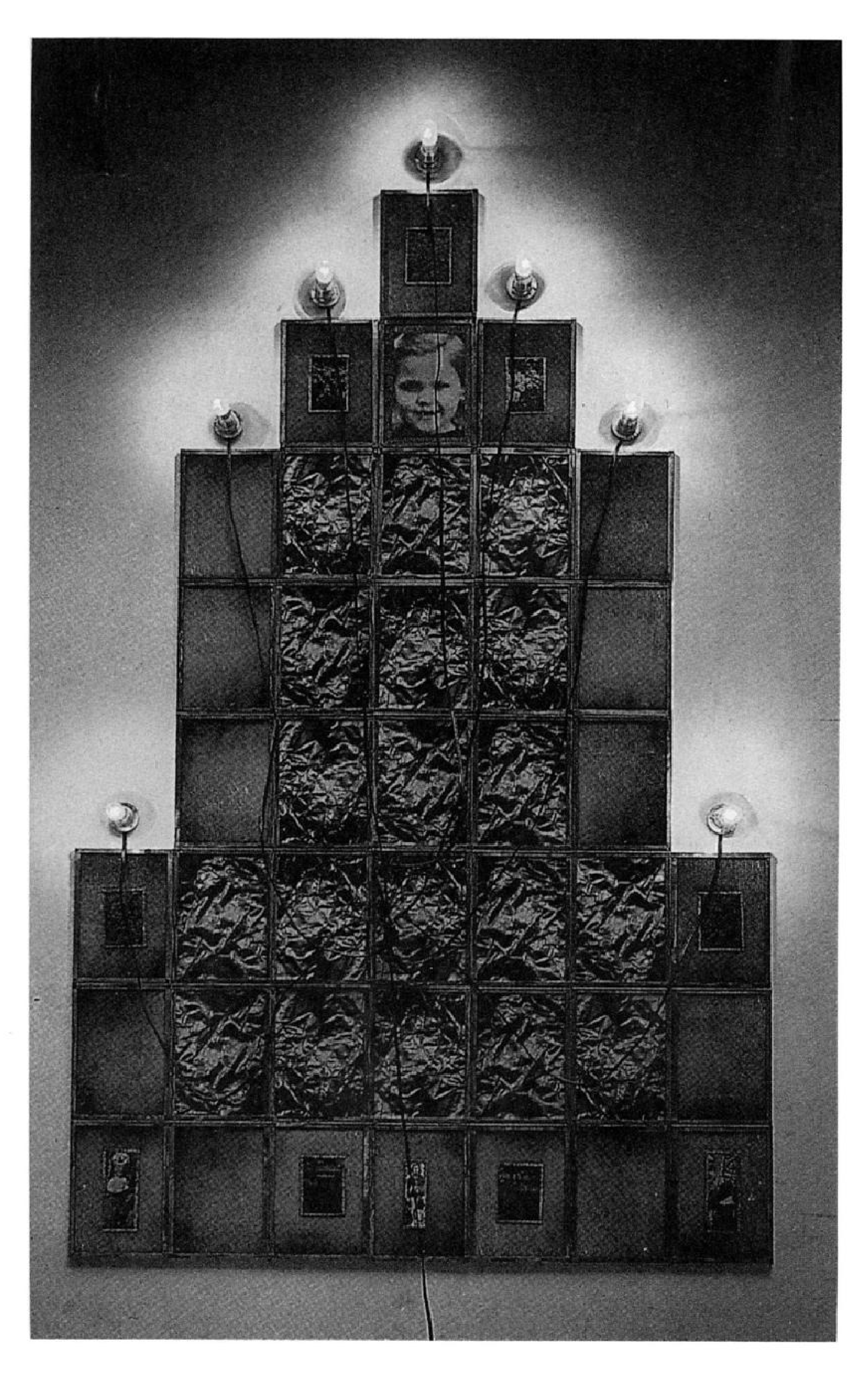
II

La estrategia del fotógrafo es la misma que la del mago:
creer en los sueños en blanco y negro.

La luz eléctrica produce sombras eléctricas; la luz de una veladora produce sombras que bailan.



Christian Boltansky, *Monumento*, 1985-86.
Fotografias y focos.



Christian Boltansky, *Archivo del año 1987*, 1989.
Fragmento de la instalación.

Nada de *glamour*... un pueblo viejo —como lo es el pueblo judío— lo sabe: las fotos pertenecen a los cementerios.

Hay que saber ver en la intrincada red de cables negros la anunciación de los focos encendidos.

La acumulación de cajas, cuadros, botes, láminas, focos y fotografías, confirman la pesadumbre: *esto también pasará*; el sufrimiento, la pena, la enfermedad, el dolor, la tristeza y la muerte confirman la certidumbre: *esto también pasará.*

III

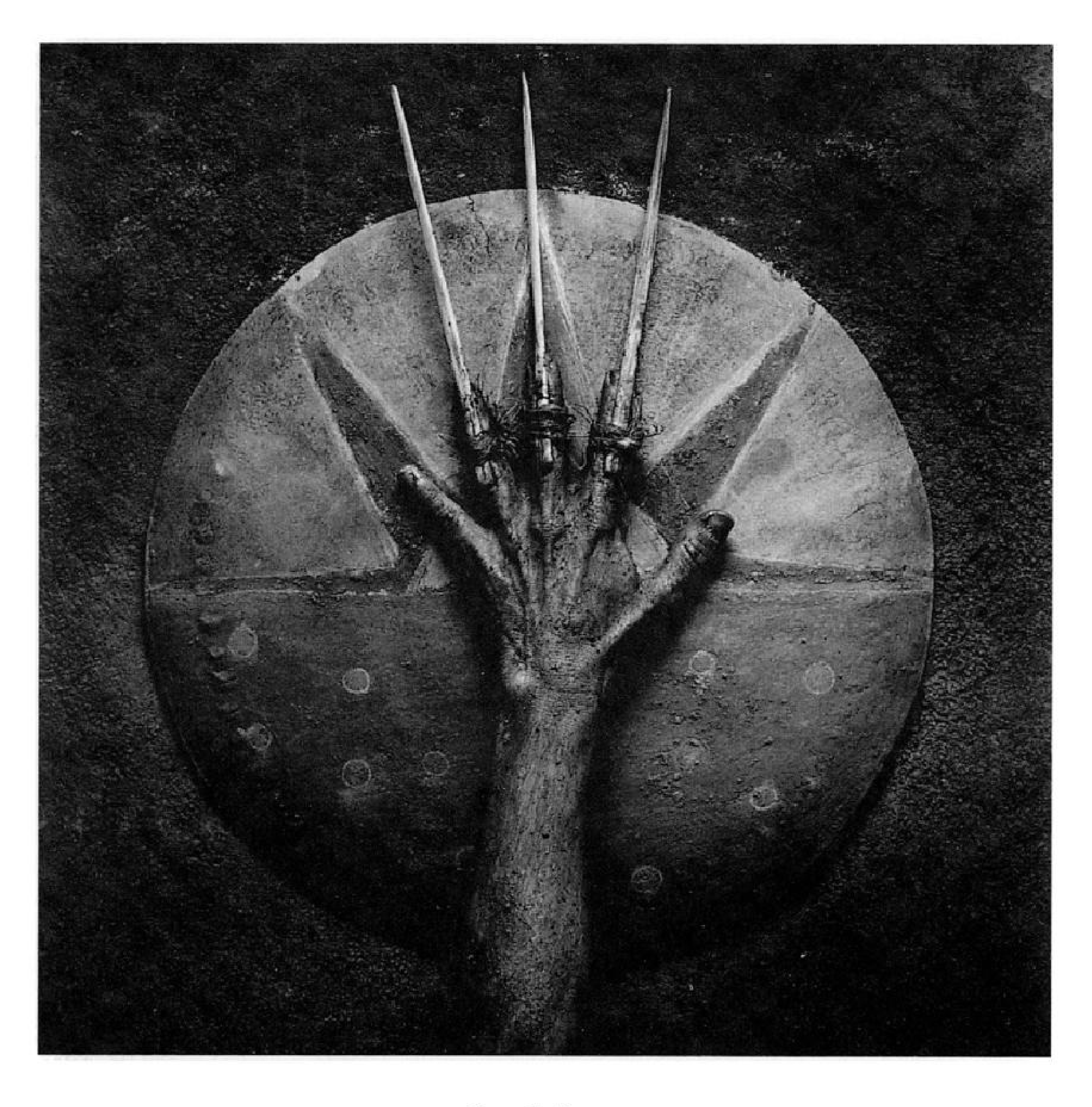
Porque no hay nada más triste que esperar la muerte, le dije... y ella me respondió: sí, esperar triste.

Todo altar lo erige el hombre.

¿Cuál es la diferencia entre un niño y un viejo cien años después?

Hipócrita espectador: los que van a morir te saludan.

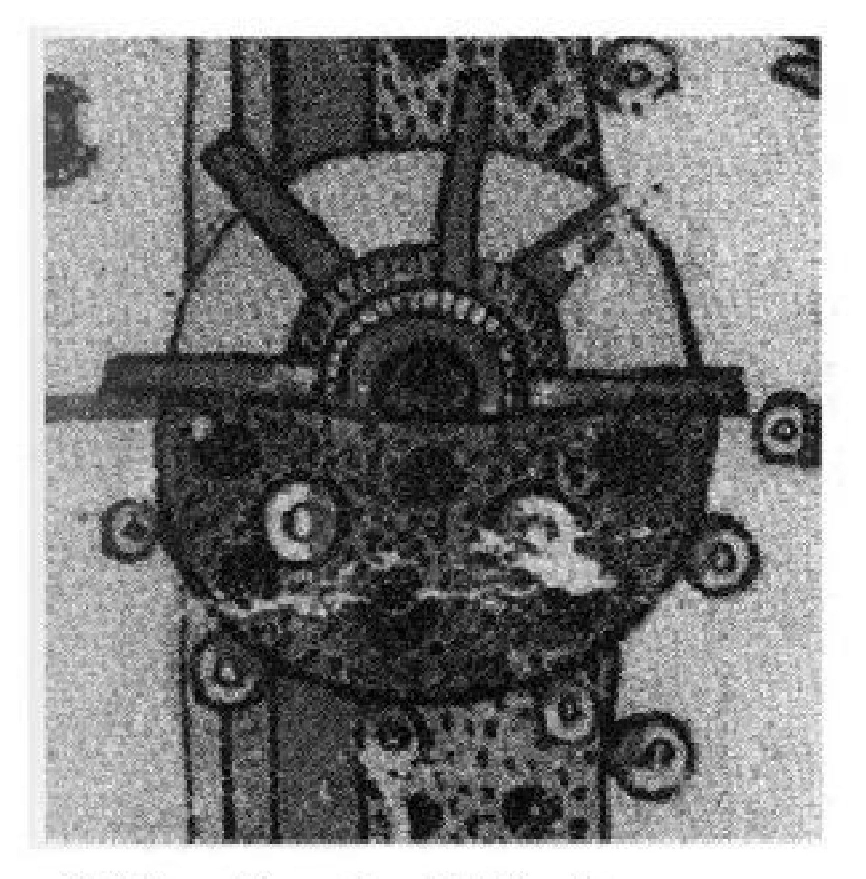
Christian Boltanski:
Un artista completo.
Un pintor que no pinta.
Un escultor que no esculpe.
Un fotógrafo que no fotografía.



Gerardo Suter,
Tlapoyahua, 1991.

ESCENARIOS RITUALES
CONVERSACIÓN CON GERARDO SUTER

Patricia Gola



Códice Borgia, *El límite entre el día y la noche.*

Patricia Gola: ¿Cómo nació la idea de reunir una exposición de fotografía construida?

Gerardo Suter: Lo primero fue el contacto que habían hecho en el Consejo Pablo Ortiz Monasterio y Emma Cecilia García con la gente de Tenerife. Ellos habían solicitado una exposición y nosotros, desde antes, habíamos platicado sobre la necesidad de reunir material que no tuviera que ver estrictamente con el tipo de fotografía que, por lo general, salía de México. Así que ésta fue una buena oportunidad... La gente de Tenerife la llamó "fotografía construida". A mí se me hacía un poco general el tema. Entonces les propuse tomar esa idea de Fotografía Construida y relacionarla con el trabajo que se suele hacer en México: esa fotografía ritual, que coincide además con el hecho de preconcebir la imagen. A raíz de lo de Tenerife fue, entonces, que nació la idea de reunir a los fotógrafos que trabajaran ese tipo de fotografía. También tuvo mucho que ver, por supuesto, el trabajo personal que uno desarrolla, porque de alguna forma uno tiene esa inquietud y tiene localizado lo que están haciendo sus contemporáneos y sus colegas. Se hizo, pues, una lista, se pensó en quiénes podían ser incluidos y, más que en que ellos mandaran obra, se pensó en escoger algunas.

PG: Hacer un trabajo de curaduría.

GS: Sí, decir yo quiero éstas y éstas otras... pensando en cómo estructurar todo el guión.

PG: Que existiera una especie de hilo conductor.

GS: Exactamente.

PG: ¿Cuál es el lugar que ocupa este tipo de fotografía en el ámbito mexicano?

GS: Yo creo que, cada vez más, los fotógrafos han tendido a

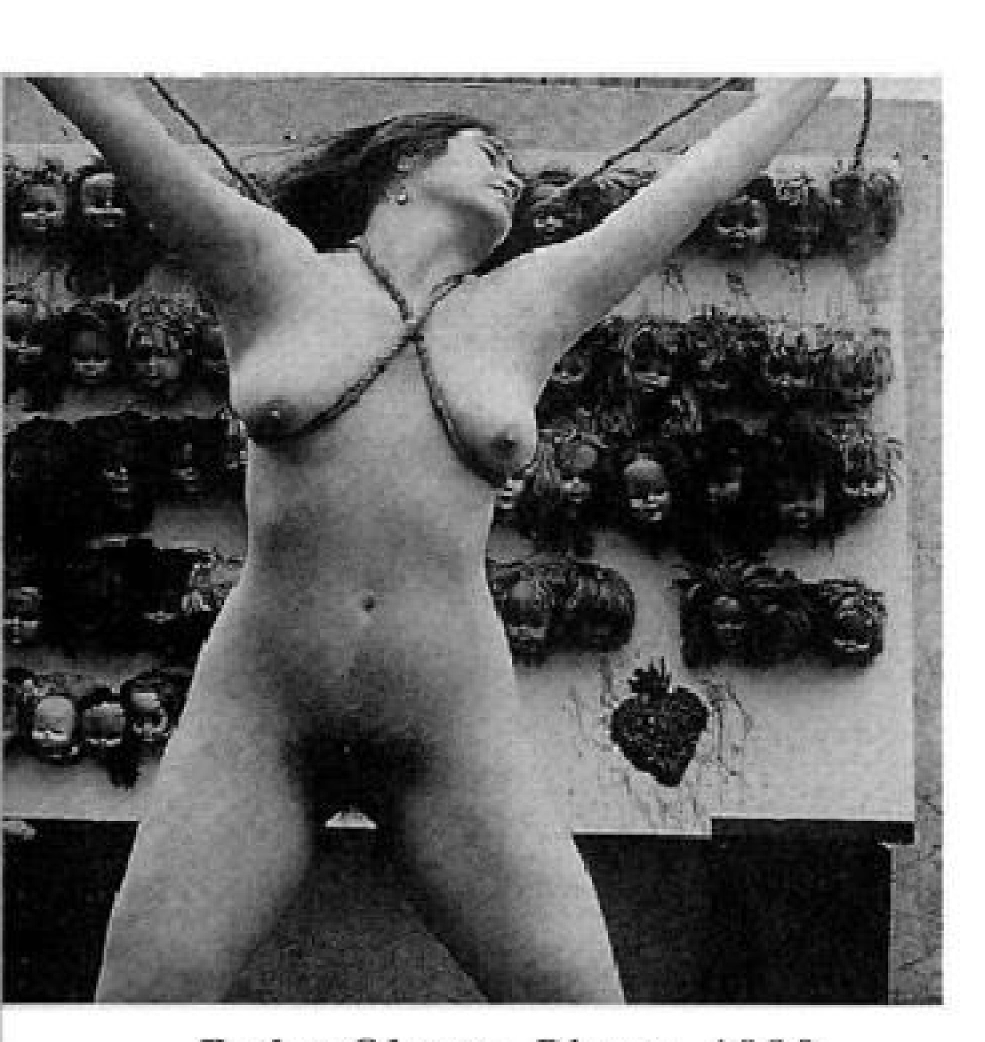
hacer este tipo de fotografía. Han dejado de hacer exclusivamente la fotografía directa y se han inclinado a un trabajo que se acerca más al del pintor o al del cineasta, si se quiere. Existe una idea y hay un desarrollo de esa idea. No vas y cazas la imagen, sino que estructuras todo, y entonces vas y la produces. Ha habido, en los últimos años, mayor interés por producir este tipo de imágenes. Ahora bien, al igual que en la fotografía directa, es muy riesgoso, porque caes fácilmente en una fotografía efectista. Es muy difícil poder conjuntar un valor conceptual y que ese valor exista en la imagen, que no sea nada más un truco. Porque claro, se puede rayar una foto o hacer una foto enorme, pero si carece de sustancia es muy peligroso. Creo que la gente que fue seleccionada para la exposición tiene un oficio y que todos, curiosamente, y de forma paralela a ese trabajo, son fotógrafos profesionales. Tienen una disciplina y también una educación, si tú quieres, extra-fotográfica. Son imágenes que tienen, creo, en su gran mayoría un peso considerable.

PG: Una gravitación propia, como obra aislada y autónoma...

GS: Como obra no meramente efectista. Resumiendo un poco tu pregunta en relación a si este tipo de fotografía tiene un peso cada vez mayor, pienso que hay que tener mucho cuidado y saber determinar el justo valor de estas imágenes.

PG: Sí, porque hay imágenes que deslumbran pero no hay nada, digamos, que las sustente detrás, ¿no?

GS: Exacto.



Pedro Olvera, *Placer*, 1990.

PG: ¿Podrías explicarnos por qué se le dió a la exposición el nombre de *Escenarios rituales* y en qué medida "construir" una imagen —un escenario— comporta un acto de esa índole?

GS: Yo había redactado un texto para la exposición. En él hacía hincapié en que darle a la muestra el nombre de *Escenarios rituales* suponía que el fotógrafo no sólo estaba construyendo o reproduciendo un escenario ritual o intentando rescatar la magia de un ritual prehispánico...

PG: ¿O de un ritual propio, incluso privado?

GS: Yo pensaba, aún lo pienso, que la característica de muchas de esas imágenes era que el mismo fotógrafo, al crear ese escenario ritual, pasaba a ser un personaje de ese rito. El acto mismo de crear esa imagen es un doble ritual, el ritual del artista o del fotógrafo produciendo esa imagen, y el resultado final es la historia de ese ritual. Pero creo que existe ese doble comportamiento. Simplemente las fotos que aparentemente podrían ser un poco diferentes —las fotos de Lourdes Grobet, por ejemplo, o las de Jan Hendrix—, uno las

ve y dice, bueno, pero ¿qué tienen de ritual? Pienso que son todo un acto ritual ante la tierra, ante la naturaleza. ¿Qué actitud —piensa uno— tendría que tener Lourdes [Grobet] para ir y pintar unos magueyes? Es un acto probablemente solitario, pero que supone ciertamente un ritual...

PG: Implica determinados pasos. El fotógrafo es una especie de oficiante...

GS: Exacto.

PG: Implica, necesariamente, un obrar sobre la naturaleza, cualquiera que sea esa naturaleza, unos magueyes en el caso de Lourdes, o en tu caso, una pieza prehispánica o un cinturón de víbora.

GS: Hablo por experiencia propia, pero me imagino que el resto de los que participaron en la exposición trabajaron de la misma forma que yo.

PG: Y ese proceso es igualmente rico e igualmente creativo. ¿Cómo vive el fotógrafo esa búsqueda por construir la imagen?

GS: Se trata de un trabajo extra-fotográfico. Tú ya sabes lo que quieres, conoces el medio con el cual vas a trabajar, entonces preconcibes la imagen y luego comienzas a conseguir los objetos o a producirlos personalmente. Es todo un trabajo anterior al momento de la toma de la foto y al momento de la impresión.

PG: Supongo que eso tiene que ver con un buceo, con una búsqueda, o una indagación, ya que, si bien es cierto que puedes tener una imagen preconcebida, también ha de tener cierto lugar el azar...

GS: Definitivamente. Yo creo que uno parte de una idea, pero sobre la marcha uno la va modificando, y hay veces que la imagen que se produce es totalmente diferente a la que originalmente tenías en mente. Porque las circunstancias son otras, porque no encontraste lo que querías encontrar o porque...

PG: Tu estado de ánimo, quizás, era otro.

GS: Entonces a veces es muy aleatorio el resultado. Pero, en términos generales, es totalmente diferente al trabajo que haces con la fotografía directa. La forma en la que estructuras tu imagen, la manera como la trabajas en tu cabeza, el esquema de trabajo: todo es distinto al de un fotógrafo que hace fotografía directa. Hay dos o tres casos en la exposición, como es el de Carlos Somonte y el de Rubén Ortiz que, podría pensarse, están casi en el límite entre fotografía directa y fotografía construida. Pero la solución final de la imagen, el hecho de decir yo quiero hacer un reportaje, en el

Rubén Ortíz, *Corte latino al gusto*, Echo Park, Los Angeles, (detalle),1991.

caso de Somonte —esta foto de la cruz y de la paloma, que es una foto de gran formato—, lo vincula con el mundo de la fotografía preconcebida. Porque implica, por una parte, pensar en un formato diferente al convencional, y porque es la imagen la que así lo pide. Y en el caso de Rubén [Ortiz], él buscaba concretamente esas imágenes; si no las encontraba, las forzaba. Se trata, entonces, de trucar un poco la realidad...

PG: Obrar sobre la realidad.

GS: Se trata de un trabajo muy cercano al del cineasta, quien trabaja con un guión y lo que hace es convertir esa idea, que tiene en la cabeza, en una imagen visible para los demás.

PG: Va en busca de los elementos necesarios para construir la foto.

GS: Sí, cuentas con un medio que conoces y dominas, que es el lenguaje de la foto. Pero yo siempre insisto en que es como la palabra escrita. Con ella se puede hacer —decir— muchas cosas; puedes escribir poesía, novelas, puedes hacer un reportaje... Con la fotografía es lo mismo. Se pueden decir muchas cosas, pero también escoger la manera en que uno lo hace. Se puede, en suma, estructurar la imagen de la misma manera que lo haces con un texto y le puedes dar el valor de una fotografía periodística, pero también el de una crónica, el de un ensayo, o bien, puedes con esa imagen hacer un poema. Siempre se pensó que la fotografía, por cuestiones históricas, venía, de alguna manera, a sustituir, con mayor eficacia, a la pintura —al retrato—, por esa capacidad de plasmar lo cotidiano con cierta "veracidad". Pero esa idea fue abandonada a medida que los artistas se fueron apropiando de ese medio y lo comenzaron a utilizar, no solamente para describir o constatar la realidad, sino como forma de expresión a partir de la cual puedes construir una imagen.

PG: ¿En función de qué parámetros se escogió a los fotógrafos que habrían de tomar parte en este proyecto?

GS: Escogimos, por un lado, a aquéllos que tenían esa forma de trabajar y que no lo hacían de manera circunstancial, sino que tenían una disciplina. Por otro lado, dentro de ese grupo que trabaja así, escogimos a aquéllos que estaban inclinados hacia lo ritual.

PG: Ciertamente todos los fotógrafos que integran la muestra construyen sus imágenes, pero, según entiendo, los procesos previos a la foto ya acabada difieren de manera sustantiva. ¿Podrías agrupar a los fotógrafos participantes de acuerdo a estas diferentes tendencias? ¿Conforme a qué criterios se hizo la museografía? Me gustaría que te explayaras un poco en este punto.

Pablo Ortiz Monasterio, *Buscando a Dios en Ciudad de México* (detalle), 1991.

GS: Sí, hay gente que hace un trabajo más de estudio, que construye un pequeño *set*. Mi trabajo es menos preciso, más aleatorio que otros, porque, a pesar de que elaboro un boceto, produzco los elementos u objetos que quiero utilizar en la imagen. Anteriormente, los trataba de conseguir, pero cuando no das exactamente con lo que quieres, entonces no te queda más remedio que hacerlo tú mismo. De ahí que me haya metido a preparar los fondos, incluso a hacer los objetos. Mi trabajo, creo, es un poco menos controlable que el trabajo de Jesús [Sánchez Uribe] o que el de Salvador Lutteroth. Ellos construyen un *set*, pero no trabajan con elementos vivos, por lo que el control sobre lo que ellos quieren hacer es mucho mayor que el que yo puedo tener al trabajar con modelos, por ejemplo. Hay cosas que tienes que resolver casi sobre la marcha. A veces te imaginas una forma de colocar el cuerpo, pero esa forma no es humanamente posible. Claro que la imagen básica general está ahí. Oweena [Fogarty], por ejemplo, trabaja un poco más con la casualidad, aunque ciertamente trabaja con una idea previa. Dentro de todo este universo de la preconcepción de la imagen, hay un mayor o menor grado de azar. O en el caso de Jan Hendrix, que tiene todo un culto hacia la tierra y una forma de ordenar el espacio. En las fotos que se incluyeron hay una relación entre tierra y cielo, una relectura del hombre en el universo. Probablemente, él toma las fotos y, después de un mes, llega a su casa, revisa el material, manda hacer las copias y, finalmente, recompone. Existe una idea previa, muy vaga, de lo que quiere; después, en la segunda etapa del proceso, es cuando reordena ese material, lo reconstruye y le da cuerpo. Todos, creo, trabajan de diferente manera, y de una forma muy personal. No hay recetas. Hay quienes no necesitan hacer un dibujo de lo que quieren, otros sí, y hay quienes construyen un *set*, juntan una serie de imágenes, imprimen la foto y después trabajan sobre la copia, como en el caso de una de las fotos de Pablo [Ortiz Monasterio] o una de las de Rogelio Rangel. Se trata, en ellos, de un trabajo más gestual, como la pintura; ya que tienes la copia, trabajas sobre ella y decides si quieres una mancha o se te ocurre que hay que romperla...



Rogelio Rangel, *Rumores* (detalle), 1991.

PG: ¿Cuál fue la acogida que recibió esta exposición en el contexto de la Primera Bienal Internacional de Fotografía que se llevó a cabo en noviembre de 1991, en la isla de Tenerife? ¿Dónde más se ha presentado y qué comentarios ha suscitado?

GS: Creo que lo más importante fue abrir las puertas a este

otro tipo de fotografía que se estaba haciendo en México. No es que los fotógrafos que participaron no hayan expuesto fuera del país; todos lo han hecho pero, por lo general, en muestras colectivas, en otro contexto, junto a otro tipo de imágenes, como parte de un panorama de lo que se hace en México... Eran imágenes que se diluían junto al resto de las fotografías. La idea era: así como se han hecho exposiciones con fotógrafos que trabajan exclusivamente la fotografía directa, hagamos una con este tipo de foto, con la intención de que puedan entrar un mayor número de imágenes. Se trataba de estructurar una exposición no tanto de autores. Si tal o cual fotógrafo tenía una imagen buena, entonces entraba, pero si otro tenía diez y si eran necesarias las diez, entraban también. El espíritu de la exposición no era tanto: "sesenta fotografías, doce autores, dos cada uno". No, no era tan rígido. La idea, más bien, era llevar otro tipo de imágenes, para dar a conocer que en México no sólo se hace la fotografía documental que tanto se explotó hace algunos años. Cuando llegaban los curadores extranjeros era lo único que buscaban o lo único que conocían. Esta exposición ha servido mucho para decir que hay otra forma de trabajar la fotografía. Ya montada, es como todo, se pueden quitar autores, obras, se pueden incluir otras. También ocurre que, cuando acabas de ordenar el material, a la semana aparece alguien que te dice: "ay, pero qué lástima, pero si yo tengo esto y esto otro". La exposición ha circulado durante un año. Estuvo en Lausana, Suiza, regresó a Madrid, España, y ahora parece ser que se va a Houston. Lo que ha servido mucho es el catálogo. A los curadores o investigadores extranjeros les ha servido como fuente de consulta, de información. En gran medida, la selección que hizo recientemente el director de un museo de Frankfurt, Peter Weiermair, se apoyó en *Escenarios rituales*, y así se va haciendo una cadena...



Salvador Lutteroth,
Peje diablo, 1988.

PG: ¿Cuáles son las tendencias más notorias que pudiste percibir en la fotografía de otros países con motivo de esta bienal y qué es lo que evidenciaba la propuesta de México en relación a las otras muestras presentadas?

GS: Había muchos fotógrafos europeos, canadienses. Si de algo me acuerdo es que se privilegió el gran formato. Ese fue el denominador común. Esta es la tendencia de gran parte del trabajo en los últimos años. Había de todo, trabajo bueno, trabajo de mala calidad —cosas muy malas—, y había también imágenes ya conocidas. El hecho es que uno va y lo ve en vivo y a todo color. Tampoco es tanto lo que se produce a nivel mundial y menos aún lo que tiene calidad. Si

haces una exposición en España y luego haces otra en Portugal y otra en Suiza, la obra que circula es muchas veces la misma. Realmente las ideas son pocas, pocas las aportaciones originales.

PG: A una distancia considerable de lo que Cartier-Bresson llamaría "el instante decisivo", algunos fotógrafos (entre ellos los participantes de esta muestra) deciden, podríamos decir, aportar los elementos necesarios para construir ellos mismos ese momento que no siempre llega. ¿Crees que ése es el camino que debe recorrer hoy la fotografía o es sólo una alternativa dentro de las muchas que ofrece el medio?

GS: Sí, es otra modalidad más. No es la única válida, ni la que viene a sustituir a la anterior, ni es nueva. Es, simplemente, un redescubrimiento de las posibilidades de este lenguaje. Es abrir un poco el espectro que tienes para expresarte. Con ese tipo de trabajo te alejas de la ortodoxia fotográfica e invades otros campos como el de la pintura, el del diseño o el de la gráfica. A veces mezclas dos o más medios. O incluyes a la fotografía dentro de una instalación. Por ejemplo, el caso de Lourdes Almeida. Ella presenta una imagen de la Virgen de Guadalupe en un marco de metal, con luces de neón. La cosa es: ¿hasta qué punto eso es fotografía? ¿hasta qué punto no es un objeto, no es arte-objeto? Hay imágenes que rebasan lo estrictamente fotográfico y se convierten en otra cosa. Es el momento en que abandonas la ortodoxia fotográfica y te permites explorar, combinar y trabajar con otros medios. Los productos de la imaginación no se dejan encasillar.

Jesús Sánchez Uribe, *Clavileño*, 1988.

PG: Apelando a tu experiencia personal como fotógrafo constructor de imágenes, ¿qué podrías decirnos en relación al trabajo de Suter fotógrafo en esta muestra? ¿Crees que hay en tu propuesta mucho de teatralización o de *performance*? ¿Qué lugar —si alguno— ocupa en tu fotografía el azar, la contingencia?

GS: Mi manera de trabajar deja muy poco al azar. Yo te podría enseñar los dibujos que hago, previos a la imagen. Son muy cercanos al resultado final, si bien es cierto que algunos detalles son prácticamente incontrolables, como cuando trabajas con un modelo.

PG: Me gustaría que particularizaras más cómo trabajas, realmente. Primero haces un boceto, supongo que con papel y lápiz...

GS: Tengo un cuaderno de notas donde escribo absolutamente todo lo que se me va ocurriendo. Y, si es necesario, lo dibujo. Después de eso, empiezo a trabajar los

objetos. Es un trabajo muy ordenado, e incluso nunca pienso en las imágenes aisladas, sino en conjuntos, en grupos de imágenes, y trato siempre de vincular el trabajo que estoy haciendo y de partir de lo anterior. Por lo mismo, hay muchas series que son como de transición.

PG: No partes de un grado cero.

GS: Trato siempre de agarrarme de lo anterior. Leo e investigo, hago un trabajo teórico antes de ponerme a trabajar con mis fotos. Realmente el hacer las fotografías es el último paso y el más rápido. El proceso anterior me puede llevar un año o dos años, mientras que el hacer la foto, quizás una semana o menos. Es más el trabajo preparatorio, que el trabajo en sí de hacer la foto. Hay imágenes de las que hoy hago un boceto y después de dos o tres años me cae el veinte de cómo resolverlo. O tengo que hacer series intermedias antes de poder llegar a la que realmente quiero. Es un trabajo metódico, organizado, y al azar le queda muy poco, quizá sólo el momento de tomar la foto. Ahí es cuando se te puede ocurrir algo, o hay algo que no puedes resolver, o bien piensas que la luz puede ir de una u otra manera. También puede ser circunstancial, al momento de hacer la copia final, la manera en que imprimes una imagen, en que manejas la luz. En suma, yo no hago ninguna foto sin antes leer, tomar notas, apuntar y tener bastante claro a dónde quiero llegar, qué grupo de imágenes quiero construir. Por lo general, busco algún apoyo visual. Y lo encuentro en las esculturas y en los códices prehispánicos. Ese es, digamos, mi punto de partida, mi pretexto. Lo que hago es recodificar. Hago mi propio código con base en esa simbología.

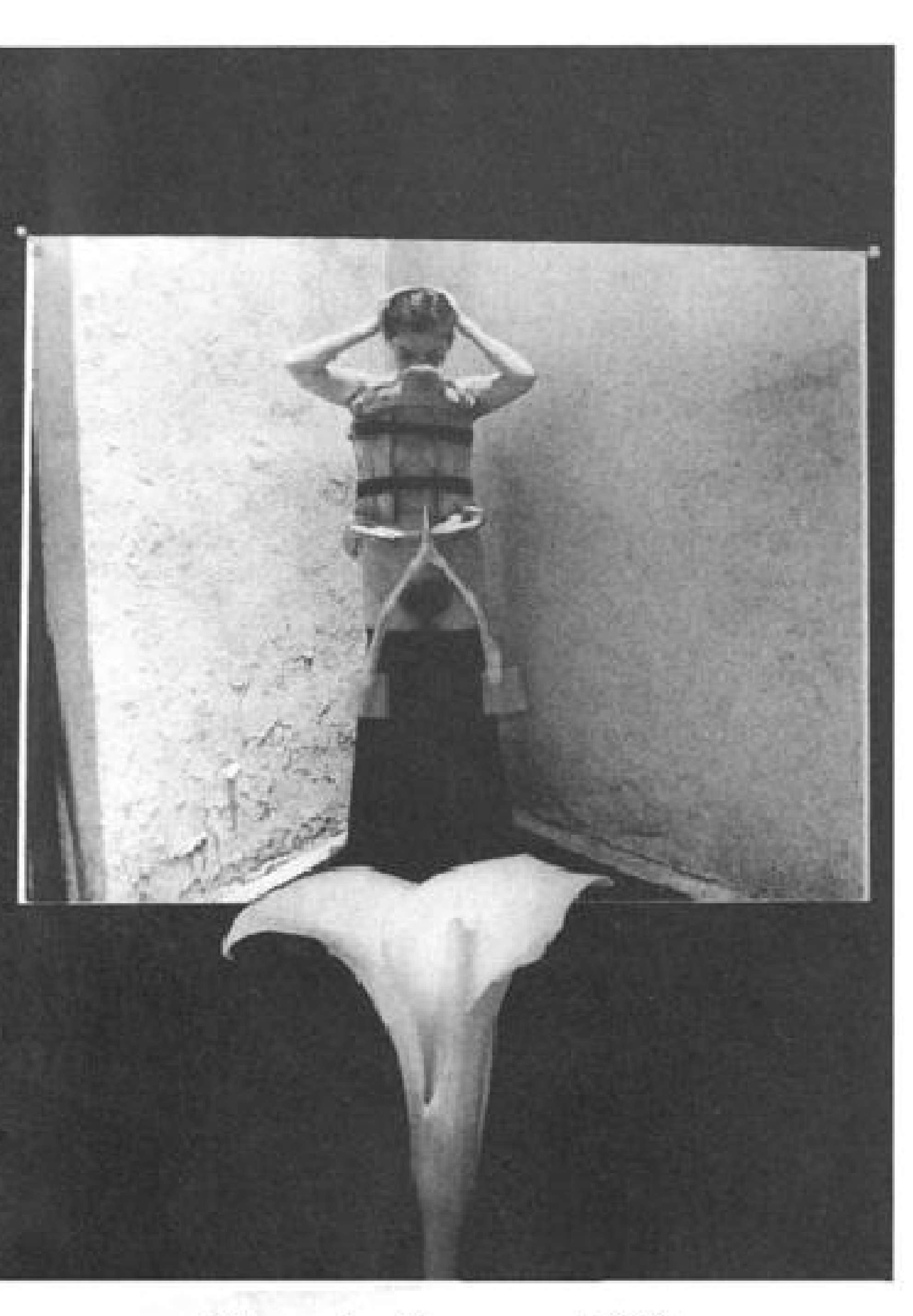


Agustín Estrada, De la serie: *Inflorescencia*, 1989.

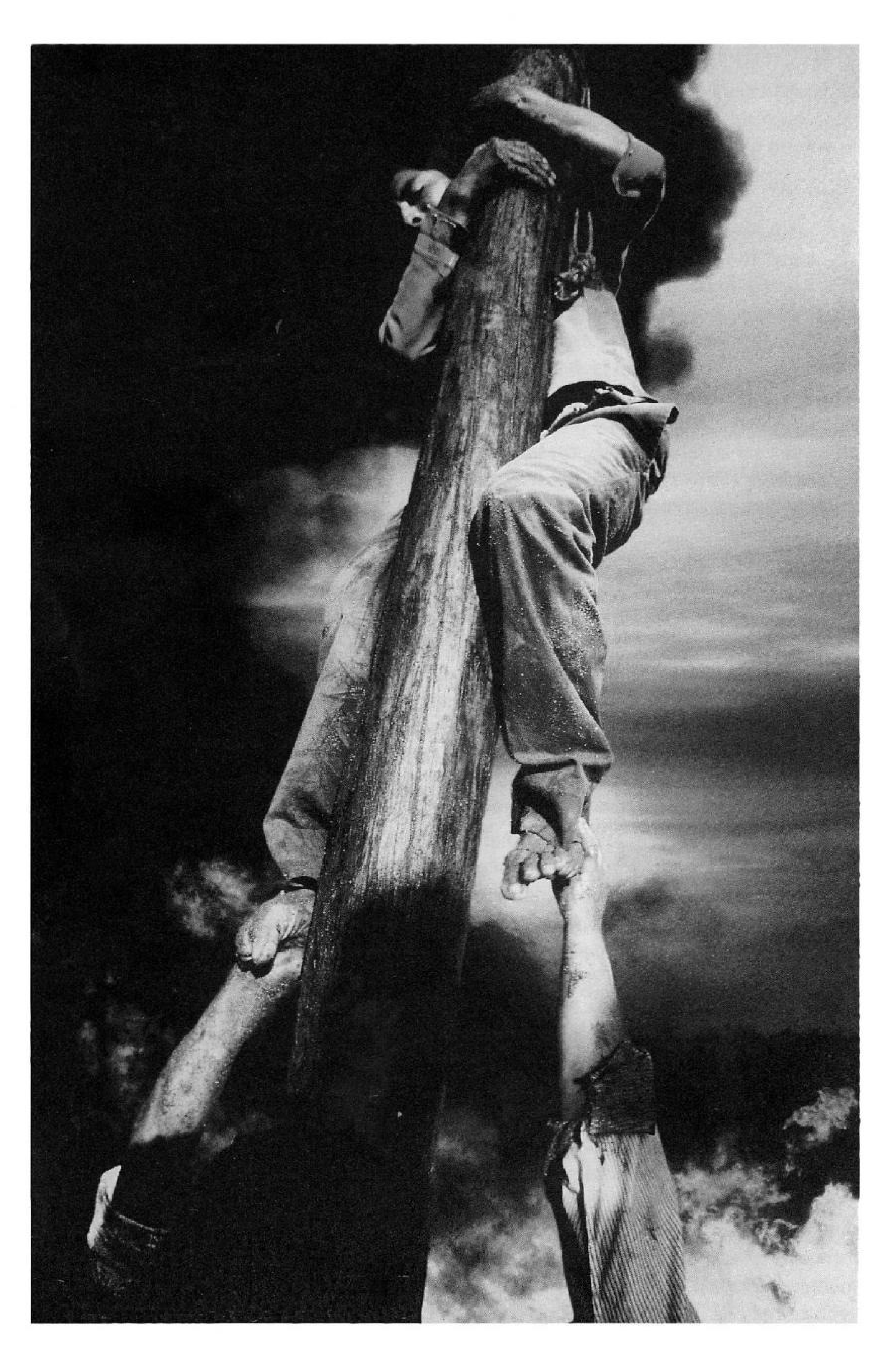
PG: ¿Cargas esos símbolos con significados propios?

GS: Los ordeno con una lógica propia, pero el concepto sigue siendo el original. Si manejo, por darte un ejemplo, la idea de las estrellas, me apego a lo que me dicen los códices. Construyo mis objetos con la misma rigurosidad con que los antiguos hacían sus esculturas. Tláloc está asociado al agua. Mi imagen, por tanto, tendrá que acordar con eso. Yo hago, por así decirlo, mi propio códice y en él hablo de la relación del hombre con el universo: la fertilidad, la tierra, el agua, la luz, la oscuridad, etc. Para eso revisé algunos códices —básicamente el Borgia—, leí algunos textos como *Cuerpo humano e ideología* de Alfredo López Austin. En él se habla del papel del cuerpo dentro de la cosmogonía prehispánica. Pero, ciertamente, no leo mi trabajo como podría hacerlo un arqueólogo. Un arqueólogo jamás te podrá hablar en tiempo presente. Mi trabajo es una actualización, una recreación y

una relectura de los mitos prehispánicos. Yo no pretendo estudiar ni ordenar el pasado. Pero sostengo que esa simbología sigue teniendo vigencia. De hecho, es atemporal y no es propia de una cultura o de otra, sino del hombre.
PG: Y ¿crees que esa forma de trabajar va a ser la que prive en tus fotografías de ahora en más?
GS: No sé que pueda pasar dentro de una semana. Probablemente ya no quiera hacer fotos y me dedique a otras cosas... Sería muy arriesgado decirte si mañana voy a seguir haciendo lo mismo. Dentro de cada trabajo nuevo que he hecho, he buscado siempre cambiar, experimentar, usar otros formatos, otros soportes y otras técnicas. Porque si no me aburro. Trato de buscar otras maneras de trabajar para que ese trabajo sea novedoso. Incluso me aburre muchísimo hacer dos veces la misma foto. Hago una foto, la imprimo. Ya cuando me piden la segunda copia para otra exposición, me da una flojera infinita. Porque, para mí, el proceso creativo ya terminó. Esa parte mecánica me aburre sobremanera. Y de hecho, lo que hice algún tiempo fueron copias únicas para evitarme ese problema. Pero también es cierto que uno...
PG: Uno depende de...
GS: Yo hago, máximo, diez copias. Pero siempre trato de hacerme el loco para no tener que volver a imprimir. Al fin de cuentas, uno no vive de eso, por lo que no tienes la necesidad de hacer el número de copias que te pidan. Esa independencia es la que te permite olvidarte del trabajo que ya pasó y concentrarte en uno nuevo.


Eugenia Vargas, 1990.

PG: ¿Qué opinas de los cambios tecnológicos que están teniendo lugar actualmente y en qué medida repercutirán en el quehacer fotográfico específico?
GS: Yo creo que eso es como todo. Todos los días tienes nuevas formas de comunicarte, y creo que todo puede ser incorporado a la fotografía. Ella es un instrumento más que uno tiene para poder decir lo que uno tiene que decir. Si necesitas trabajar con una computadora, pues trabajas con una computadora; si tienes la posibilidad de trabajar con video-imagen, también se puede experimentar por ese lado. Yo creo que hay que abandonar toda ortodoxia. Porque el de hoy es un universo tan amplio y tener tantas cosas a la mano y no querer tomarlas... Hacerlo puede resultar divertido, ¿no?



Pedro Meyer, *Palo encebado*
(imagen digital procesada en computadora), 1992.

LA REVOLUCIÓN DIGITAL

Pedro Meyer

Ese fin de año caía en jueves, cuando a medianoche las manecillas del reloj coincidían, como en señal de oración, para avisar que entraba el nuevo año. Simultáneamente, el odómetro del automóvil en que viajaba, también se ponía en ceros. Había llegado a los 99 999 kilómetros de recorrido y con ello también daba comienzo una nueva etapa.

A medida que envejezco, la llegada de un nuevo año me anuncia que tengo menos tiempo por delante, y así, como con el vehículo en el que viajaba, descubro que el paso del tiempo deja las inevitables huellas del desgaste. Mis ojos ya no son tan eficaces, ya no enfocan con la misma prontitud: algunos llaman a esto vista cansada. Después de cargar pesadas mochilas con equipos fotográficos durante toda una vida, las vértebras de mi columna se encuentran algo torcidas y me duelen con frecuencia; mi barba, antes casi negra, se torna, poco a poco, blanca. Observo estos cambios como simples hechos, que no puedo sino aceptar; quejarme de que ocurran parece no aliviar en nada lo que a todas luces resulta inevitable.

Algo más que he aprendido es a no quejarme de la extraordinaria velocidad con que mi vida se ve alterada por toda suerte de nuevas tecnologías. Hacerlo, en nada reduciría su ritmo acelerado. He preferido, antes que verme atropellado, salirles al encuentro para más o menos ir librándola.

Así las cosas, tenemos que la revolución digital ya está encima de nosotros, y esto sin duda va a tener una influencia tan grande sobre nuestras vidas, o posiblemente mayor, de lo que en su momento tuvo el advenimiento del motor de combustión interna. No existe aquél que no haya sido tocado por la existencia de este invento, así también podemos especular sobre la trascendencia que puede llegar a tener la revolución digital.

Para entender mejor lo que está en juego, hay que saber que la revolución digital comienza ya a transformar nada menos que el modo en que producimos, distribuimos y consumimos: todo lo que se relaciona con los medios de comunicación, el entretenimiento, la educación, los viajes, la administración, la ciencia, el arte y la guerra,



Pedro Meyer, *Peddling repentence* (imagen digital procesada en computadora).

por sólo mencionar algunos ejemplos.

Dentro de esa gigantesca ola de cambios que comienza a desplegarse a nuestro alrededor, la fotografía representa sólo una variante mínima. Si alguien abriga todavía alguna duda acerca de que las nuevas tecnologías vayan a transformar a fondo todos los aspectos de la fotografía, es porque no ha tenido la oportunidad de cerciorarse de lo que está ocurriendo con las innovaciones que se vienen anunciando a diario o, sencillamente, porque se niega a reconocer tal evidencia.

Así como no es fácil observar en uno mismo las transformaciones que se van sucediendo paulatinamente, también nos cuesta trabajo advertir la gradual obsolescencia tecnológica que venimos sufriendo; situación que se agrava porque siempre hemos pensado —de manera por demás razonable— que la experiencia acumulada a lo largo de la vida es un valor positivo e inmutable.

Los sacudimientos socio-económicos de origen tecnológico, cada vez más apresurados, que se manifiestan particularmente en el mundo industrializado del siglo veinte, tocarán también a nuestras puertas, tarde o temprano. Como reza el dicho: "Cuando veas las barbas de tu vecino recortar, pon las tuyas a remojar". La historia particular de las angustias que sufren las personas, a medida que transitan por estos cambios profundos, se encuentra sepultada bajo un alud de estadísticas impersonales. Los encabezados de los diarios en su sección de economía sólo nos dicen: "25,000 despedidos".

Poco o nada se sabe de los motivos de fondo que llevaron a tales desplazamientos. Ellos o ellas son apenas números, bajas en ese vasto ejército de la fuerza laboral. Los que actualmente atraviesan por tan brutales sacudimientos, ya no se cuentan por cientos

de miles, sino por millones; y, por primera vez, el desplazamiento y obsolescencia tecnológica ya no son asuntos que sólo atañan, como en el pasado, a la clase obrera. Esta vez, los técnicos, administradores, artistas, artesanos, intelectuales, científicos, etc., también se encuentran igualmente afectados. Ya no es como antes, cuando la introducción de un telar automático perjudicaba a ciertos obreros textiles o cuando los linotipistas frente a procesos más económicos y veloces veían evaporarse su fuente de trabajo. Ahora también el músico puede ser relegado por instrumentos electrónicos, la secretaria o telefonista desplazada por la computadora y el fotógrafo eliminado por la presencia del *scanner* en la mesa del diseñador. Así como la industria militar despidió en Estados Unidos a cientos de miles de trabajadores al concluir la guerra fría, y éstos fueron abandonados a su suerte, los trabajadores, desplazados por las innovaciones tecnológicas, también han tenido que replantear su vida y buscar una actividad bien remunerada. La inmensa mayoría se está capacitando con miras a conseguir un nuevo tipo de empleo, sobre todo en los campos en que la tecnología digital va abriéndose camino.

Para darnos una idea de la velocidad de los cambios tecnológicos y sus consecuencias, me remito a un ejemplo que, por sus dimensiones, deja de ser un caso marginal y pasa a convertirse en motivo de profunda reflexión. Me refiero a lo ocurrido a la empresa IBM en estos últimos seis años. En ese lapso, la IBM despidió a cerca de 175,000 trabajadores, entre obreros, administradores y científicos, y se piensa que todavía tendrán lugar mayores reajustes; también ha absorbido pérdidas astronómicas y cerrado numerosas plantas de producción y laboratorios en distintas partes del mundo. Finalmente se ha enfrentado a la merma en el valor de sus acciones, al reducirse éstas hasta en un 70% del valor alcanzado en sus mejores tiempos.

La IBM no es cualquier empresa. Recientemente estuvo entre las cinco empresas más grandes del mundo, y en el campo de la tecnología era, hasta hace poco, líder mundial en la materia. Para apreciar la magnitud e importancia de sus operaciones, basta pensar que sus ventas anuales superaban en mucho el producto interno bruto de naciones independientes como México. (Lo que produjimos conjuntamente los ochenta millones de mexicanos durante un año entero, era menos de lo que esa empresa vendía para ese mismo período.) Pero a pesar de sus dimensiones, o tal vez por ello, una estructura tan poderosa y rica, ha sido rebasada por las transformaciones tecnológicas que se desataron a su alrededor. La tormenta se transformó en huracán y los vientos de cambio acelerado no han parado. La IBM es sólo una de las muchas empresas que en estos últimos años se ha visto sacudida por las transformaciones tecnológicas. En una reciente entrevista el Sr. James E. Burke, prominente miembro del Consejo de Administración de la IBM, anotaba que "recién ahora, comenzamos a darnos cuenta de lo que deberíamos haber sabido mucho antes, y es el ritmo de cambio tan acelerado que prevalece en esta industria y el impacto que tienen esos cambios".

Si una de las empresas más sólidas del mundo, se ha cimbrado hasta sus cimientos, poniéndose en duda hasta su propia continuidad, no veo porqué nuestra realidad particular vaya a salir mejor librada ante esta revolución. Al contrario, pienso que somos muchos más vulnerables. Pero esta limitación a la vez nos da la oportunidad de reaccionar con mayor velocidad y eficiencia de lo que puede lograr una corporación tan grande. Precisamente, han sido las decenas y

decenas de pequeñas empresas ágiles y creativas las que pusieron en situación de jaque (casi mate) a una institución como la IBM.

Cada quien, conforme a su temperamento, responderá a los cambios que se están dando. Algunas personas buscarán refugiarse del "huracán", negando o rechazando su existencia. Otras más, no lo negarán, pero dejarán librada su suerte al azar, y finalmente habrá quien piense que lo que más le conviene es prepararse para sacarle provecho a los transformaciones que se inician.

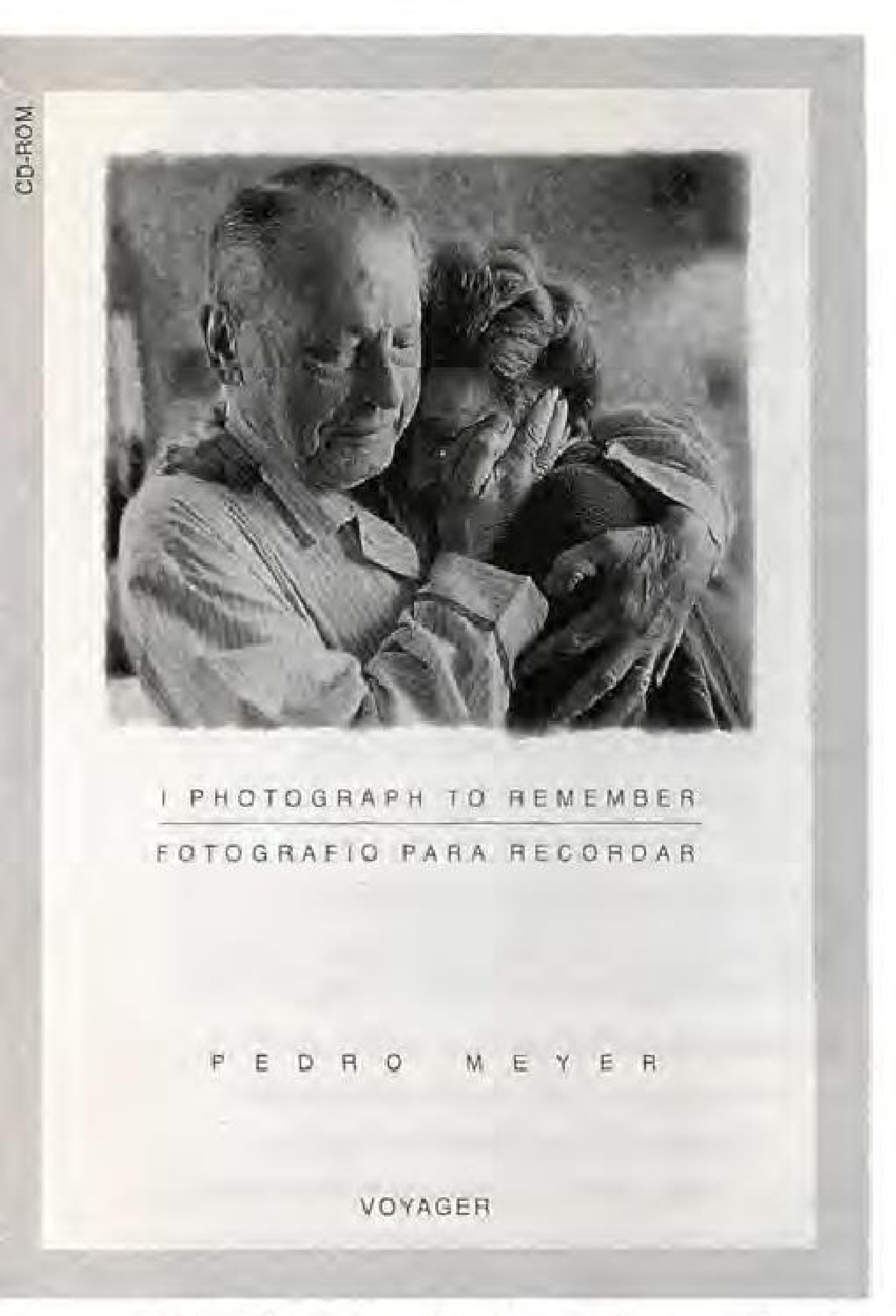
En cierta medida todos tienen razones poderosas para responder de la manera que lo hacen. Si lo que queremos ejemplificar es una actitud de negación o rechazo, tomemos un artículo que salió publicado recientemente en la prensa. Se refería a la actitud de las miles de personas que habían depositado sus ahorros en uno de los bancos más grandes, ahora privados,en lo que hasta ayer era Yugoslavia. Los ahorradores se negaban a aceptar que el banco se encontraba en bancarrota a pesar de que, horas antes de marcharse del país, el presidente del propio banco así lo había anunciado a la prensa. Los cuentahabientes insistían en llevar su dinero al banco, en franco desafío a la realidad anunciada, y es que "necesitaban", para sobrevivir a la penuria económica de su nación, que el banco continuara pagando los altos réditos que venía cubriendo. La perspectiva de ver no ya perdidos todos sus ahorros, sino mermadas sus modestísimas entradas, los llevaba a negar la realidad.

En el segundo caso, aquellos que escogen asumir la realidad dejándolo todo al azar, no están ejerciendo su libre albedrío; es posible que esto provenga de sentirse en estado de indefención, sea éste real o imaginario. Sentir que las soluciones nos rebasan, nos impide contemplar cualquier acción práctica. Sin duda existen muchos aspectos de la vida en que no nos queda más remedio que ser fatalistas. Basta pensar en los trabajadores de la IBM que perdieron sus empleos sin que fueran responsables de las decisiones erradas por parte de la empresa.

La tercera alternativa —la de asumir los cambios como una oportunidad para enfrentarse a un reto— requiere en primera instancia de información. Estoy convencido de que la resignación y la negación prosperan cuando impera la desinformación. En contraste tenemos que, a medida que estemos mejor enterados de lo que acontece y de las alternativas reales, mayor será nuestra capacidad para tomar iniciativas inteligentes.

Habrá que reconocer que es hora de regresar a la "escuela". No creo que halla forma de evitarlo, si queremos —claro está— permanecer activos en nuestra ocupación. Admito que no es fácil, para alguien ya encaminado en la vida, encontrar el tiempo necesario. Sin embargo, cada día se hace más evidente que para mantenernos actualizados y seguir siendo competitivos debemos prepararnos una y otra vez. La idea de que ya dominado un oficio se tiene asegurada la existencia, es una premisa que ha dejado de ser válida.

El reto está en adquirir las habilidades necesarias para ir aprovechando la revolución tecnológica en la misma medida en que ella se está desplazando. Se trata, pues, de ir haciendo camino al andar. No solamente existen consideraciones serias que hay que asumir en relación a las inversiones requeridas —tales como tiempo para el aprendizaje, por un lado, y recursos económicos para hacerse de los equipos, por el otro—, sino que también hay que enfrentar otro gran reto asociado con los criterios conceptuales del propio trabajo. Necesitamos reexaminar, con vista a las nuevas oportunidades, las soluciones



Caja del compact disc: *Fotografío para recordar*, de Pedro Meyer.

visuales del pasado para resolver el eterno dilema de la forma y el contenido.

En la actualidad, nuestro proceso creativo no se halla limitado por las tradicionales barreras impuestas por la óptica o la química. Ahora, al disponer de los medios para superar muchos de estos impedimentos, es posible aspirar a nuevos resultados en nuestra producción creativa. Sin embargo, nos encontraremos seguramente con nuevos escollos a medida que la tecnología digital se vaya estableciendo. La bondad de los nuevos procesos sólo tendrá vigencia —independientemente de los criterios económicos— si nos permite replantear la imagen fotográfica; esto a la vez puede llevarnos a nuevas formas de percibir el mundo que nos rodea. Recordemos cómo cambió la pintura a partir de la presencia de ese proceso llamado fotografía; con la aparición de los procesos digitales serán el cine y la fotografía, entre otros, los que deban replantear su destino.

Los cambios a los que venimos aludiendo tienen que ver, no sólo con la manera en que las imágenes son creadas, sino también con el modo en que son puestas en circulación. Antes de que lleguemos al año 2000, los criterios de lo que podemos hacer con las imágenes, ya sea venderlas, publicarlas, archivarlas o exhibirlas, habrán sido radicalmente transformados. Los formatos tradicionales obviamente no desaparecerán; seguiremos teniendo libros, revistas, espacios en las galerías, etc., sólo que esas opciones se verán ahora enriquecidas con la inclusión de formatos digitales desconocidos hasta el momento. Estos nuevos vehículos habrán de brindar maneras más rápidas, económicas y efectivas para distribuir, recibir y procesar información.

Algunas de esas alternativas se encuentran en los discos CD- ROM (Compact Disc Read Only Memory), discos láser, redes de fibra óptica, transmisión vía satélite, transmisión por cable, tarjetas de memoria ultra rápida, tecnología de compresión, computadoras personales portátiles, televisión de alta definición, etc. A diario salen noticias sobre las más recientes innovaciones que permiten acelerar el flujo de información digital y lograr con ello costos cada día más accesibles al público en general. El impacto de la televisión se hizo patente cuando las masas tuvieron acceso a esa tecnología. El proceso tardó cerca de 25 años en desarrollarse, en cambio la transmisión por fax, pasó —en sólo cinco años— de ser un instrumento

desconocido a ser uno de uso casi tan frecuente como el teléfono.

La actual crisis económica por la que atraviesa gran parte del mundo industrializado ha traído consigo el recorte implacable en los gastos de operación de las organizaciones, tanto públicas como privadas. Tales recortes, entre muchos otros, se han manifestado, en una reducción en los gastos de publicidad, lo que a su vez ha obligado a la mayoría de las revistas que han logrado sobrevivir a reducir el número de páginas que venían publicando. Esta cadena de reducciones ha impuesto un adelgazamiento substancial en el mercado de trabajo disponible a los fotógrafos. Con menor número de páginas que llenar, las revistas compran hoy menos reportajes y, aquellos que se adquieren, son pagados a menor precio que antes (foto-reporteros); en forma paralela, las agencias de publicidad, al tener menor demanda, han reducido la adquisición de imágenes publicitarias (fotógrafos de estudio). En momentos como los actuales, de fuertes presiones económicas, los fotógrafos que cuentan con cierta clientela buscan la forma de abatir sus costos de producción para mantenerse competitivos y no perder sus clientes. Muchos han encontrado que los procesos digitales ofrecen precisamente esa anhelada reducción de costos, si no de manera inmediata, sí al menos a mediano plazo. Resulta entonces que los primeros en adquirir los conocimientos necesarios para utilizar las tecnologías digitales serán los que, en un futuro próximo, llevarán la delantera. Un ejemplo de estos cambios es lo que sucede en los principales diarios de los Estados Unidos. La mayoría de estos periódicos han cambiado el proceso químico tradicional por el digital. Las ampliadoras, con todos sus accesorios colaterales, han ido a dar a la bodega.

Al mismo tiempo que se anuncian los recortes en las revistas de gran circulación, la tecnología digital se hace presente en uno de los sitios, para mí, más inesperados: las revistas *underground*. Tan sólo en el área de Los Angeles ha florecido una verdadera legión de tales revistas: 400, para ser exactos. Esas revistas, creadas totalmente por medio de computadoras personales o copiadoras, le han dado voz a millares de



C. D.: *Fotografío para recordar*, imágenes y narración de Pedro Meyer.



Imagen en el monitor del C. D.: *Fotografío para recordar*, de Pedro Meyer.

individuos. Algunas —como *Ben is Dead*, creada por dos jovencitas de escasos veinte años y que trata sobre la "cultura" de los jóvenes— han crecido de un tiraje inicial de menos de mil ejemplares a 16,000 mensuales. Sin infraestructura y con mínimos recursos, muchas de esas revistas han prosperado a tal grado que causa asombro, aun en quienes las crearon.

En un futuro no muy lejano, el fotógrafo(a) tendrá que ofrecer algo más que sus fotografías para ser competitivo con otros fotógrafos de igual talento. Aquellos que no se pongan al día desde un punto de vista tecnológico, sólo podrán entregar imágenes como si se tratara de "materia prima", y serán otros los que las transformen. Ya la historia nos ha mostrado el destino de aquellos pueblos que sólo ofrecen materias primas. Lo menos que se puede decir es que siempre han tenido las de perder.

Uno de los resultados inevitables de todos estos cambios tiene que ver con cierta integración vertical en las actividades del fotógrafo. Daré algunos ejemplos. En el futuro, el fotógrafo se verá obligado a entregar sus imágenes en formato digital, la correspondiente selección de color o el medio tono necesario para su producción. El primer caso será usado en medios electrónicos que irán cada día en aumento, el segundo se destinará a la reproducción en medios impresos, éstos a su vez están siendo radicalmente transformados con nuevos procesos de producción. Así como un buen número de diseñadores incursionan hoy en el campo de la fotografía, también los fotógrafos harán lo mismo en el campo del diseño.

Muchos fotógrafos editarán sus propias publicaciones digitales para ser distribuidas, ya sea en discos digitales, en redes digitales de computadora a computadora o al aparato

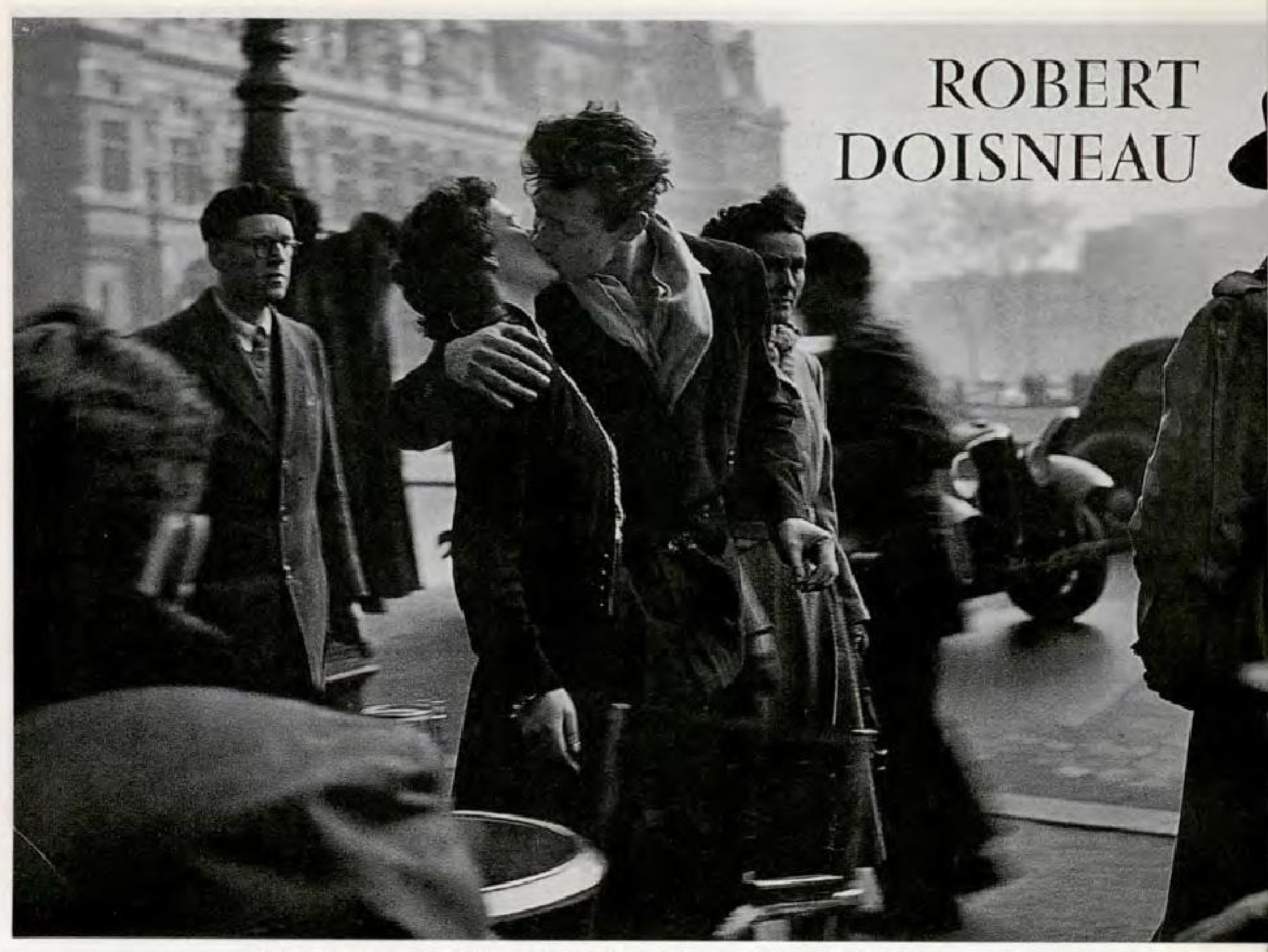
de televisión. Ya son muchos los fotógrafos que comienzan a trabajar en video, y en un futuro no muy lejano, la calidad del mismo será tal, que del video en movimiento se podrán separar imágenes fijas de alta calidad. Con ello, la imagen en movimiento pasará a formar parte cada vez más prominente del repertorio del fotógrafo llamado hasta hoy "de fijas". El sonido tendrá que ser parte integral de su trabajo, a medida que se vayan ampliando los diversos medios de producción.

En la cinematografía, al igual que en la fotografía, la película sensible tiene todavía algún tiempo por delante antes de que caiga en completo desuso; mientras eso ocurre, se puede decir ya desde ahora, que todo apunta a que la imagen será transformada en información digital para ser procesada en ese formato, una vez captada la imagen sobre película. Con este cambio, los procesos analógicos que actualmente se usan, dejarán paulatinamente de tener vigencia. Eso no sólo encierra cambios dramáticos en cuanto a las posibilidades de expresión, sino que los técnicos involucrados también tendrán que aprender a manejar esos nuevos procesos de producción.

La gran revolución digital es eso, una enorme revolución, dado sus profundos efectos. Estos no sólo cambian nuestros parámetros creativos, sino que también los económicos resultan alterados. Los nuevos procesos tienden a recortar costos, abrir nuevos mercados, modificar la manera de producir, recibir y procesar la mayoría de los productos culturales, tanto plásticos como musicales. En el campo de la representación, la "realidad" cobra un nuevo giro; allí donde hasta ayer sólo se encontraba la fotografía documental (aquella que supuestamente representaba un "fiel testimonio de la realidad"), encontraremos hoy representaciones "realistas" pero a la vez "más subjetivas" de lo que los recursos tradicionales permitían. Esa sola variante habrá de alterar todo el orden establecido con respecto a la credibilidad fotográfica, a lo largo de los pasados ciento cincuenta años de la fotografía.

El asunto que la "imagen digital" pone en singular entredicho, y que resulta de particular interés para las actividades culturales, es el tema relacionado con la representación de la realidad. Cada día es más evidente que podemos alterar una imagen a voluntad, al incluir o excluir algo de acuerdo a nuestro deseo, ya sea antes de tomar la imagen o después de haber accionado el obturador. Resulta por lo tanto interesante observar cómo esa fotografía, tradicionalmente revestida con un manto de integridad con respecto a la realidad, (y como prueba de ello teníamos el negativo) se convierte en un tema que rápidamente replantea a la propia fotografía.

Y qué bueno que así sea. Demasiados fotógrafos han abusado de ese frágil manto de credibilidad otorgado a la foto, haciéndonos creer que lo que estábamos observando era un "testimonio", cuando en verdad era una fantasía disfrazada de documental. Un buen ejemplo de esto lo podemos encontrar en la famosa fotografía *El beso* del fotógrafo francés Robert Doisneau. Para defenderse de un juicio adverso elevado en su contra por quienes sustentan ser la pareja captada en esa imagen, Doisneau alega que los fotografiados no son en realidad esas personas que ahora lo demandan, sino un par de actores que contrató para producir esa fotografía. Con singular ironía asegura tener los negativos que así lo prueban, sin darse cuenta de que con ello también confirma que no hubo tal "momento decisivo". Es cierto que Doisneau nunca garantizó la factura de la imagen *El beso*, fuimos nosotros —los que admiramos esa fotografía— , quienes



Robert Doisneau, *El beso del Palacio Municipal*, París, 1950.

quisimos creer que se trataba de un momento decisivo, pero tampoco estábamos tejiendo en el vacío. Detrás de esa convicción estaba el peso histórico con respecto a la credibilidad de la fotografía documental y, sobre todo, del instante decisivo. Ahora, por pura casualidad, sale a la luz pública la verdad. Y, con ello, se pone de manifiesto nuestro autoengaño.

Dejamos de asistir al encuentro poético, casual y amoroso entre dos seres anónimos en una calle parisina. Ahora sabemos que sólo presenciamos una deliberada puesta en escena entre dos actores a sueldo, con un fotógrafo cuya mayor gracia consistió en armar la escena. Vaya alteración de realidades, la nuestra y la que ahora evidencia esa imagen. Y qué decir del fotógrafo que hace un par de años obtuvo sendos premios por la mejor imagen de foto reportaje, con aquella fotografía de un hombre con turbante y de espaldas, apostado en primer plano, alzando por encima de su cabeza una metralleta; al fondo, contra un cielo ennegrecido por el humo, dos torres de petróleo ardiendo, una a la izquierda y otra a la derecha de quien blande su metralleta de guerrillero, y todo en algún lugar del desierto, entre Kuwait e Iraq. La verdadera historia detrás de esa imagen, publicada y premiada ampliamente en todas partes del mundo como documento de la guerra en el Golfo Pérsico, es que el fotógrafo, al no encontrar algo que valiera la pena de captar



Pedro Meyer, *La tentación* (imagen digital procesada en computadora), 1992.

con su cámara, le pidió a su chofer que posara. La pose es de espaldas para asegurar su anonimato, ya que ciertamente no se trataba de un guerrillero. La metralleta era genuina y la traían el chofer y el fotógrafo por razones de seguridad; los pozos petroleros, ardiendo, también eran auténticos. Desde un punto de vista físico, todo estaba allí; el problema no era su existencia, sino la falsificación de una realidad presentada como documento, igual que lo hiciera Doisneau. Nuevamente encontramos que el peso histórico de la imagen fotográfica, como fiel testimonio de la realidad, es el que le ha otorgado la credibilidad. Como podemos ver, los procesos digitales no son el único camino para fabricar realidades inexistentes; sólo que ahora, al hacerse más patente que esas alteraciones pueden ocurrir, estamos adquiriendo mayor claridad sobre el uso y abuso de la fotografía.

La revolución digital va a elevar la conciencia de todos nosotros con respecto a las posibilidades, cada día mayores, de transformar las imágenes. Las evidentes alteraciones nos llevan fácilmente a entender la ficción intencional. Por obvias razones estas imágenes resultan menos problemáticas. Sin embargo, allí donde la alteración no es detectable, el asunto se torna más complejo. Tendremos que asumir, al igual que con la palabra escrita, que la responsabilidad por la integridad de lo que se muestra la tiene la persona que firma la obra. Por otra parte, le toca al público estar más consciente de las posibilidades de alteración y deducir las consecuencias lógicas.

La revolución digital dará lugar a una

profunda revisión de valores éticos, hasta hoy desatendidos, con respecto a la veracidad de lo que se presenta en una imagen fotográfica. Esto no quiere decir que no deba existir la imagen fabricada, al contrario su uso será cada vez más amplio; sobre todo a medida que se difunda y comprenda el potencial de los procesos digitales. También se sabrá más y más acerca de los grandes maestros de la fotografía, personajes reconocidos por su supuesta integridad, como es el caso de Eugene W. Smith. Él nos dió fotografías consideradas como "documentales", cuando en realidad habían sido elaboradas en el laboratorio a partir de diversos negativos. Recordemos aquella famosa imagen del Dr. Schweitzer.

Creo firmemente en la capacidad de la imagen de hacer comentarios editoriales, como lo puede hacer la palabra escrita. Sólo que ahora tendremos que dejar muy en claro cuándo una fotografía es un documento testimonial y cuándo no lo es.

Nos hallaremos escudriñando, como nunca antes, todo lo que veamos, para determinar cuándo una fotografía es documental, o sea que no presenta alteración o manipulación de la realidad, y cuándo se trata de una interpretación, de un enfoque legítimo, pero obviamente no documental.

Por último me referiré a una vertiente completamente nueva: la de los procesos digitales que se ocupan de la "realidad virtual". Esta es una más de esas grandes innovaciones tecnológicas que nos habrán de rodear, literalmente, al hacer que nuestros cuerpos y sentidos se unan en una especie de danza conjunta con nuestras herramientas. La topología del placer, las emociones y la pasión se habrán de elevar hacia direcciones aún desconocidas.

Una transformación similar ocurrió en la Edad Media, cuando el teatro emerge del contexto monacal y se une con la experiencia fecunda y sensual que dio origen a la Commedia dell'Arte. En esa misma época el contenido monolítico cristiano fue inundado por una ola de imágenes pasionales, sensuales y arquetípicas.

Ese encuentro de textos, cuerpos y polifonía narrativa dio paso a Shakespeare, a la gran ópera y a todas las permutaciones visuales de impulso dramático que han llegado a nuestros días.

A medida que observo esta época turbulenta y veo hacia el futuro, me encuentro repasando los años recientes: un período de grandes transformaciones, confrontaciones, nuevas maneras de hacer y de ver las cosas, criterios,conceptos, percepciones replanteadas, e ideas convulsionadas. En medio de toda esta entropía me viene la pregunta, recientemente formulada en San Francisco por el distinguido científico inglés Stephen Hawking: "¿Por qué podemos recordar el pasado y no el futuro?"

Fue Giotto quien hace setecientos años redefinió su marco de referencia temporal. Creó una nueva manera de organizar y visualizar el espacio y también nos legó ese marco de referencia para el tiempo suspendido. Fue un precursor del "instante decisivo", tan en boga en la fotografía contemporánea. Hoy nos encontramos en un momento en que la fotografía tal vez pueda ir más allá de ese instante decisivo, anclado en los tiempos de Giotto. Tal vez tenga sentido la pregunta de Hawking y lleguemos a recordar el futuro, tal vez la fotografía digital nos permita encontrar un nuevo pasaje hacia ese destino marcado por los relojes y odómetros de la historia. No creo que busquemos construir una mejor ilusión del mundo, tal vez sólo logremos aprehender nuevas formas de comprender nuestras ilusiones y de entender así mejor nuestro mundo.

LOS DÓLARES UNIDOS DE BENETTON
ENTREVISTA A FRED RITCHIN

Sue Calvin

Fred Ritchin es autor del libro *In Our Own Image*, en el que discute la influencia de la tecnología computarizada en el fotoperiodismo. Asimismo, es maestro en la Universidad de Nueva York. Sue Calvin es fotógrafa y recientemente se graduó en la misma universidad. Su proyecto más reciente trata sobre los primeros siete meses del proceso de paz en El Salvador.

A principios de 1992, Benetton empezó a usar, en sus campañas publicitarias, fotografías periodísticas que ya habían sido publicadas. Es el caso de la de David Kirby, un joven activista en la lucha contra el sida, fotografiado en el momento de su muerte. Aunque Benetton asegura que el propósito de la campaña es "concientizar y crear un diálogo alrededor de asuntos trascendentes", esta declaración es dudosa dado el hecho de que las imágenes carecen, intencionalmente, de toda leyenda explicativa. Como resultado, sólo aquellos periodistas que reciben los boletines de prensa comprenden el verdadero contenido de las imágenes. Entre las fotos hay una que muestra un barco tan atiborrado de gente, que una gran cantidad cuelga de las cuerdas por la borda; se trata de la foto de refugiados albanos a los que les es negada la entrada a Francia. En otra, hay un hombre esposado y arrojado al piso, con un micrófono casi metido en el rostro, que representa el momento en que un escuadrón de la KGB arresta a un sospechoso del crimen organizado. Y por último, la imagen de unos cerdos buscando comida en un tiradero de basura, cuya finalidad original era mostrar cómo el cólera se convirtió en una epidemia en el Perú, pero a la que Benetton cambió de título, en sus comunicados de prensa, para hacerla ver como un reciclaje. Otro aspecto de la controversia acerca de Benetton es que no existe un vínculo directo entre los suéteres y el tema de la fotografía. Algunas imágenes, como la de un asesinato cometido por la mafia en Italia, han sido rechazadas por diversas revistas.

Sue Calvin: ¿Porqué Benetton está interesado en usar fotografías documentales para su publicidad?
Fred Ritchin: El fin de la publicidad es hacer todo lo necesario para llamar la atención. Los anuncios de Benetton muestran que a las revistas ya no les interesa el aspecto editorial que cubría los sucesos del mundo; por lo que Benetton les dice "si ustedes no lo van a hacer, entonces nosotros lo haremos". No por generosidad o porque sean maravillosos, sino porque es una manera de llamar la atención. Y también porque, en un mundo en que estamos a punto de captar 500 canales en nuestros televisores, se vuelve cada vez más evidente que para atraer la atención es necesario contar con imágenes muy fuertes, excitantes y que atrapen la atención de inmediato. De esta manera, proceden igual que los medios noticiosos, pero lo terrible es que Benetton lo hace para vender suéteres, en lugar de tratar de explicar lo que está sucediendo en el mundo.

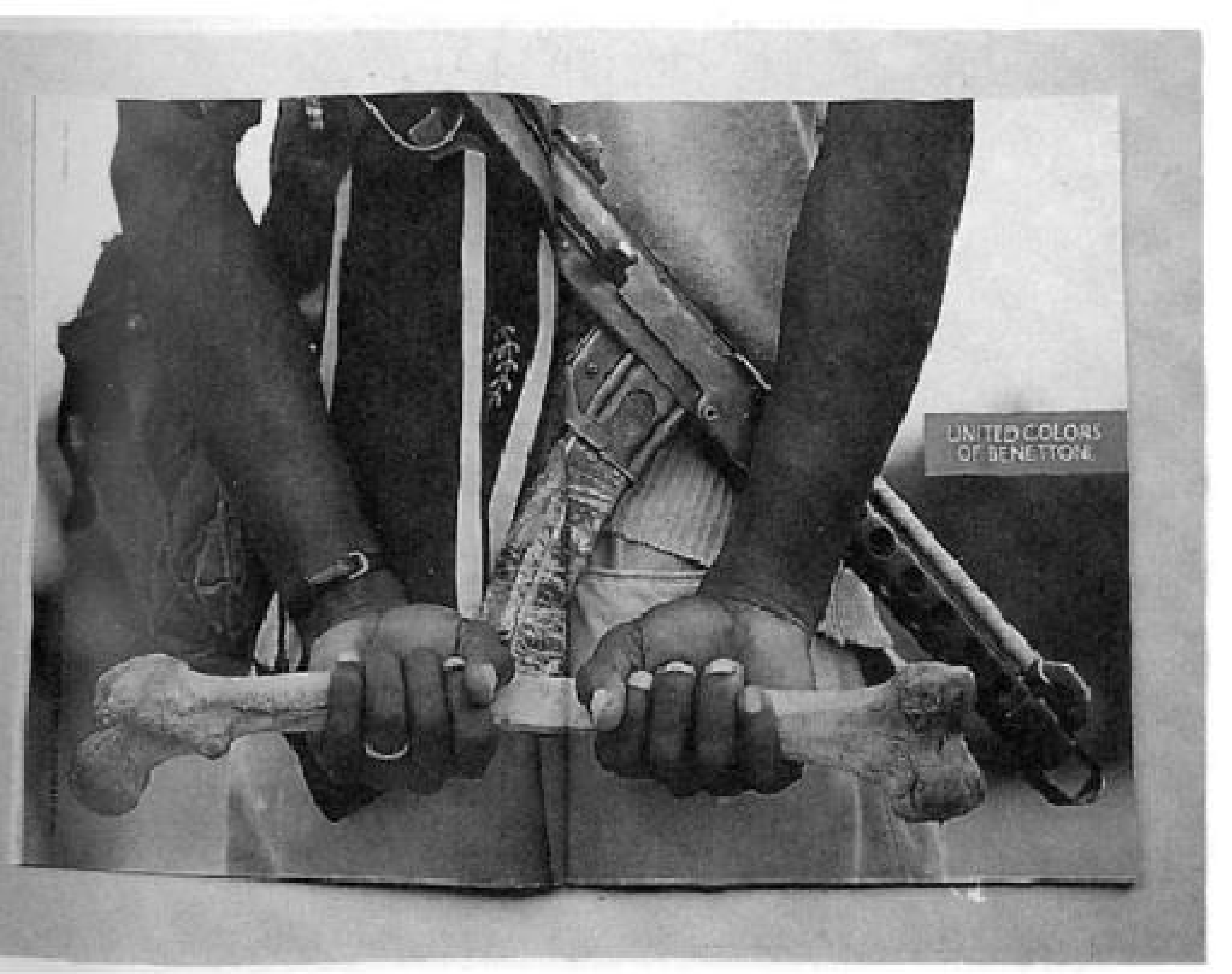


Foto: Patrick Robert

SC: Pero Benetton alega que ellos usan estas fotografías, en parte, para despertar la conciencia de la gente.
FR: Los periódicos dicen lo mismo, pero ya sabemos que buena parte del mundo sufre hambruna, guerra y desigualdades sociales. Benetton aumenta en el receptor el sentido de impotencia al no dotar a la imagen de especificidad o individualidad. De lo que realmente hablan estas fotos es de la exaltación de un momento, del drama y la violencia. No tratan de nada específico en el mundo. Tan sólo expresan la sensación de un momento fuera de lo común, en lugar de despertar la conciencia, de llamar la atención sobre el origen de un problema específico y la manera en que puede ser prevenido.
SC: Benetton afirma que ellos eliminan el texto explicativo con el fin de universalizar la foto. ¿Crees que esto funciona así?
FR: Benetton elimina la leyenda para que la fotografía pierda especificidad. Y después suavizan meramente el contenido y la fuerza de la imagen. De hecho, yo creo que lo que están haciendo es exactamente lo opuesto a concientizar, lo que están expresando es que hay algo muy atractivo y seductor en la violencia, los conflictos y las desigualdades. Su mensaje es una invitación a mirar eso, a comprar los suéteres, para así ser parte del vértigo. Por ejemplo, las camisetas. Compras



Foto: Gustavo Gilbert

una que dice: "Haz el amor y no la guerra", y piensas que de esa manera formas parte del movimiento por la paz. Pero lo único que tienes es una camiseta. Ahora se toma un suéter común y corriente al que se le dota de un aura de seducción, y se te hace creer que eres un activo participante de los medios de comunicación, como lo es la televisión, aunque en este caso se trate de un medio impreso. La propaganda tiene que ser imaginativa, vívida, vibrante y veloz. Ante todo tiene



que atraer la atención; no puede explicar, ni puede ser demasiado intelectual. Tiene que ser muy atractiva a los sentidos.

SC: Si las fotografías incluyeran un texto explicativo, ¿crees que serían de todos modos problemáticas?

FR: Creo que presentarían menos problemas, porque los textos explicarían lo que sucede en la imagen. Pero entonces surge otro problema, ¿cómo justifica Benetton el utilizar una foto (que muestra a una multitud de refugiados abandonando un país) para vender suéteres, cuando es obvio que ninguno de los que aparecen en la foto, o por lo menos el 90% de ellos, podría comprarse un suéter Benetton? Por supuesto que no lo justifican, porque eso dañaría la imagen de la propia compañía.

Pienso que una foto que jamás podrían usar es la que muestra una pila de cadáveres en Auschwitz. ¿Qué sucede? Obviamente que alguien debería haber hecho algo para evitar esa masacre, y que muy poca gente lo hizo. Entonces, ¿cómo pueden venderse suéteres tratando de llamar la atención de quienes no tienen ni la habilidad ni el deseo de reaccionar ante nada? La única manera que tiene Benetton de mostrarnos el mundo es decir "miren lo que sucede, si quieren, intenten ayudar. Pueden hacerlo, pero no les diremos cómo, ni la verdadera dimensión del problema".

SC: ¿Crees que podrían propiciar esos cambios si continuaran con su estrategia de utilizar fotografías documentales?

FR: Sí, ciertamente podrían publicar ensayos fotográficos sobre ciertos temas y especificar que los mismos son patrocinados por Benetton. Por ejemplo, podrían denunciar la violencia doméstica, con fotos de Donna Ferrato, pagadas por Benetton. Probablemente a las revistas que publican ensayos fotográficos les molestaría que Benetton realizara un buen trabajo documental, porque los lectores pensarían seguramente que Benetton ofrece un mejor contenido que ellos. Esto los convencería de la necesidad de hacer cambios en su propia revista. Eso sería fantástico.

SC: Benetton ha manifestado que ellos proporcionan fondos a organizaciones de beneficencia, ¿crees que eso valida su pretensión de concientizar, o que, por el contrario, se trata de la misma estrategia que utilizan todas las compañías de nivel internacional?

FR: Hacen exactamente lo mismo que todas las compañías internacionales que dicen: "Hacemos esto por los beneficios, pero no somos como los demás. Nosotros damos dinero para

obras de caridad". Pero eso no lo manifiestan en sus anuncios. Es fabuloso dar, pero ¿cuánto del dinero de sus ganancias es destinado a las investigaciones sobre el sida? Dudo que sea mucho.

SC: Una de las imágenes más controvertidas es la de David Kirby, un activista en la lucha contra el sida y víctima él mismo de la enfermedad, fotografiado en el momento de su muerte. ¿Podrías explicarme qué discusiones se suscitaron alrededor de la misma?

FR: Uno de los asuntos que salió a colación es que originalmente era una foto en blanco y negro que Benetton coloreó. Ellos manifestaron que lo habían hecho para hacerla más actual; pero hoy en día, mucha de la publicidad es en blanco y negro. La de Calvin Klein, por ejemplo. Lo que sucede es que si la compañía se llama *United Colors of Benetton* (Colores Unidos de Benetton), se necesita una campaña publicitaria en color. Este es otro ejemplo de la manera maliciosa en que la compañía utiliza a los medios para disfrazar lo que está haciendo. Sé que Benetton ha coloreado tres de las fotografías que ha utilizado en sus campañas publicitarias.

Otro aspecto de la misma fotografía es que, al carecer de título, el sujeto no es identificado por su nombre, y sólo vemos el gran parecido que tiene con Jesucristo. Sólo aquellos profesionales de los medios de comunicación, que han leído los boletines de prensa, saben que se trata de David Kirby. El público no sabe que Kirby murió a consecuencia del sida, e ignora absolutamente todo lo relacionado con su vida. Por lo tanto, la fotografía, despojada de toda especificidad, se convierte en la escena de una crucifixión.

Pero, ¿cómo era realmente su vida? Es muy importante decir que se llamaba David Kirby, que murió a los 32 años y que era un activista involucrado en la lucha contra el sida. Una de sus mayores preocupaciones era que los enfermos de sida recibieran un trato más humano y respetuoso. Benetton en este caso utiliza su muerte, le agrega



Foto: Hans-Jurgen Burkard.

color y publica una imagen que representa el sufrimiento humano, con una idea religiosa detrás, para vender suéteres. Es esa referencia a la figura de Jesucristo lo que le hace creer al lector que existe una redención para la víctima. Así, ya no es tan dolorosa la muerte, en su sentido abstracto, como si supiéramos que se trata de un hombre joven que murió de una terrible enfermedad.

Si Benetton quisiera, podría publicar un ensayo de dos páginas, con seis fotografías que mostraran diversos aspectos de la vida de Kirby, y además una imagen de su muerte, en un tamaño más grande. Pero, en vez de esto, prefiere publicar la foto de alguien que tiene un gran parecido con Jesucristo, que murió con una expresión serena, y además omiten mencionar que murió a consecuencia del sida.

SC: ¿Crees que el hecho de que la familia consintiera en la publicación de la foto cambia el sentido de la controversia?

FR: Es cierto que los padres y el fotógrafo estuvieron de acuerdo y que parte del dinero fue destinado a la investigación sobre el sida. Pero Benetton le hizo creer a la familia que su propósito era concientizar a un mayor número de gente acerca de la enfermedad, lo cual es falso, porque nadie se entera de la identidad de esa persona ni de la causa de su muerte. Además, tal parece que a Benetton le interesa mirar los programas de televisión en los que los invitados acceden a hablar frente a las cámaras acerca de sus relaciones amorosas ilícitas, así como de los abusos cometidos en el entorno familiar y en contra de los niños. Observan, seguramente, la manera en que esos programas capturan la atención de los espectadores y piensan que mediante el uso de una imagen fija con una fuerte carga emocional, también podrán llamar la atención de un gran número de personas.

Foto: Steve Mc Curry.

SC: Existen tres fotografías de Latinoamérica, la de la niña con el rostro cubierto de lodo, que lleva una muñeca blanca en los brazos, tomada en El Salvador; la de los puercos escarbando en un tiradero de basura en el Perú, y la de los niños que trabajan en Colombia. ¿Crees que estas fotografías tienen un sentido

universal, por el hecho de que son problemas que suceden en todo el mundo?

FR: Pienso que es interesante que Benetton utilice esas imágenes para vender suéteres a la clase media. La compañía selecciona fotografías a las que despoja de su verdadero significado. No dice —su único propósito es vender suéteres— que hay gente que se está muriendo de cólera. Pienso que eso es de un terrible mal gusto. Dado que la foto es publicada sin ningún título ni texto, nadie se entera de lo que realmente sucede en ella.

Me pregunto si estas situaciones son verdaderamente universales. El contexto de la pobreza en América Latina es diferente del contexto de la pobreza en Nueva York, el que a su vez es diferente del que se da en Beijing. Hay similitudes en el hecho de que existe la pobreza o de que la gente se muere a causa de enfermedades, pero eso ya lo sabemos. Sin embargo, sería diferente si se identificaran las causas específicas de los problemas y se dijera lo que podemos hacer concretamente. Al menos, si uno ve la foto de un niño en un anuncio que promueve la adopción de infantes o las donaciones para ayudar a alguna causa, se tiene la impresión de que se puede ayudar en alguna medida. Por supuesto que comprar un suéter no contribuye en nada a solventar ningún problema. Debo mencionar que Benetton va a utilizar esta entrevista, de la misma manera que se ha aprovechado de otras entrevistas y de críticas publicadas en diversos medios impresos. El propósito es llamar la atención y provocar que se escriban más y más artículos y críticas en torno a su campaña publicitaria.

SC: Esa actitud es sumamente peligrosa para la fotografía documental.

▲ Foto: Therese Frare.



FR: Uno de los grandes legados de Benetton es que ahora, cuando miramos una fotografía, lo hacemos a través de un filtro; escuchamos una voz que nos dice: "no tomen en serio esa imagen porque puede ser usada para vender suéteres". Así que, cuando se muestran fotografías acerca de los horrores que suceden en algún lugar del mundo, en cierto lugar del cerebro aparece esa pequeña etiqueta verde que dice "Colores Unidos de Benetton. Compra mis suéteres". No obstante la manipulación de los medios de comunicación y el uso inadecuado de las imágenes, existen todavía mensajes importantes que pueden comunicarse, como lo sucedido en la plaza Tiananmen o el caso Rodney King, para mencionar sólo algunos. Pero si se ve a Rodney King en el momento de ser apaleado por oficiales de la policía de Los Angeles y en alguna parte de la imagen aparece la etiqueta de Benetton, entonces la paliza se convierte en un programa televisivo de ficción. No hay nada por qué indignarse. Si se compran suéteres después de ver esos anuncios, lo que sucede en esas fotos ya no es importante. Ése es realmente el aspecto indignante de esta campaña publicitaria.

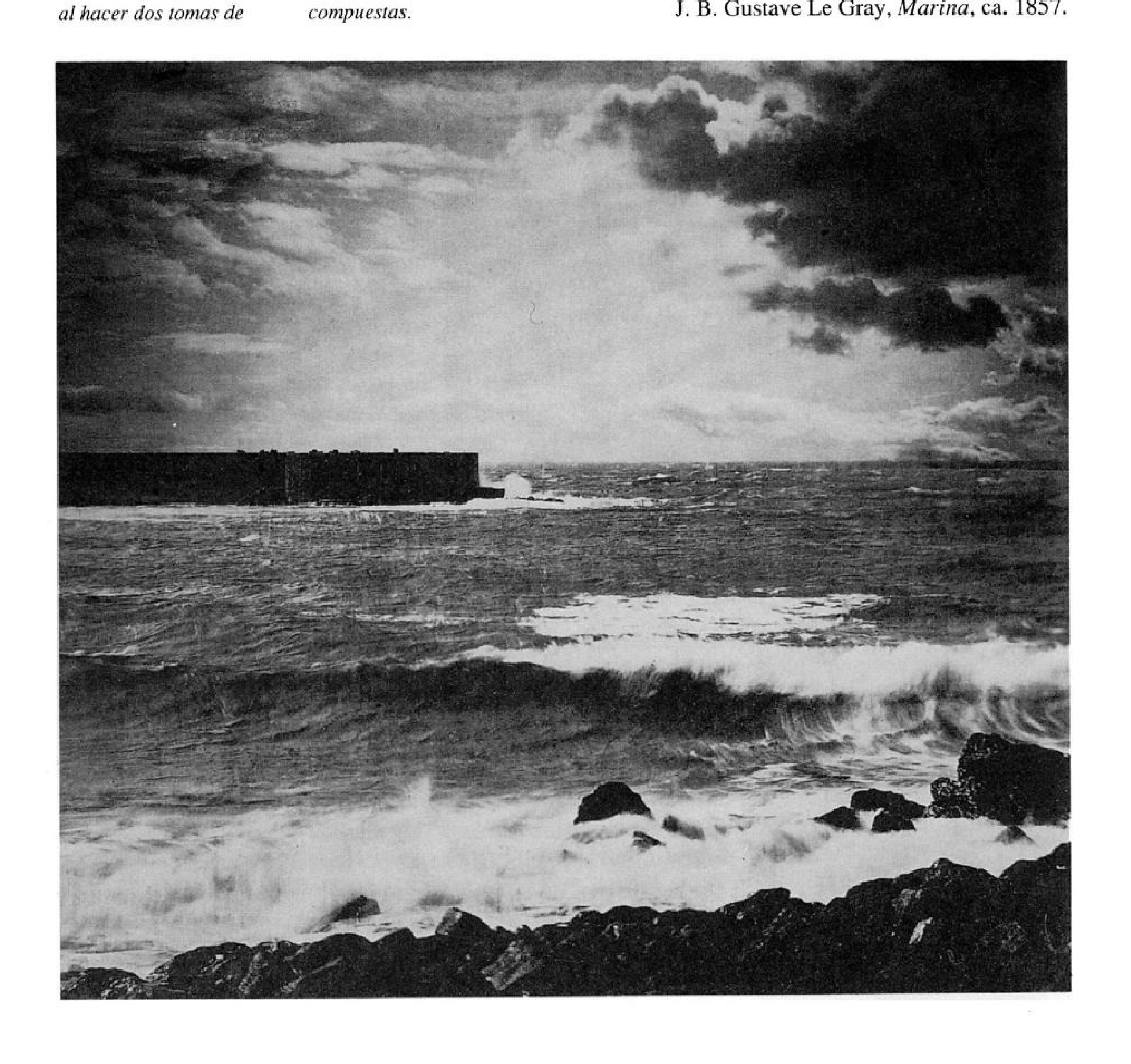
En realidad es uno de los problemas más peligrosos para este tipo de fotografía, cuyo mensaje logra a veces comunicarse, a pesar de todos los filtros de los medios de comunicación. Y para colmo ahora hay que agregar otro filtro que dice: "sabemos que no es fácil mirar estas fotos, así que mejor compra nuestros suéteres. No pienses que tienes que preocuparte por lo que sucede en ellas, simplemente, compra nuestros suéteres."

▼ Foto: Oliviero Toscani.



A mediados del siglo pasado, y gracias al descubrimiento del coloidón húmedo, fue posible la reproducción múltiple a partir de un negativo original. Con esta nueva técnica, Gustave Le Gray pudo, al hacer dos tomas de un mismo paisaje, registrar mar y cielo, con su amplia gama de texturas. En el laboratorio, Le Gray imprimía ambos negativos en un papel de albúmina, produciendo así las primeras copias compuestas.

J. B. Gustave Le Gray, *Marina*, ca. 1857.



ESCENARIO FIJO, IMAGINACIÓN MÚLTIPLE

Alejandro Castellanos

I. *La convención de la perspectiva renacentista y la conformación fisicoquímica de la imagen fotográfica determinan un origen que la opinión común ha situado como destino: la fiel representación de los acontecimientos que se suceden en el tiempo. La "huella" visible más auténtica en relación a los objetos que registra.*

En el ensayo "La ilusión de lo real"[1], Herbert Read aclaró la manera como, durante el Renacimiento, "de una noción conceptual del espacio "real" surgió una ilusión de lo real mismo, de una realidad positiva y mensurable. Se sostuvo la existencia de un mundo externo sólido y sustancial en su continuidad de espacio, y se esperó que el artista representara esa realidad externa por métodos prácticos que podían adquirirse en academias de arte".[2]

La perspectiva lineal vino a constituir ese principio de realidad física y mensurable a partir del cual podían establecerse reglas predefinidas, "pero se presentó entonces una fatal posibilidad, hacer de la creación del espacio el único criterio del arte". Las leyes de la óptica se convirtieron entonces en fundamentos estéticos, mismos que alcanzaron su mayor grado de aplicación cuando se unieron a los elementos que funcionan junto con la cámara oscura para el registro de una imagen fotográfica: los lentes.



Oscar C. Rejlander, *Cabeza de San Juan Bautista*, ca. 1860.

Coincidiendo con ello, el desarrollo de sustancias químicas capaces de producir una representación luminosa nítida y plena de detalles creó las bases de la discusión más añeja y profunda que ha tenido lugar en el campo de la fotografía, en la cual se han enfrentado dos posturas a partir de su definición frente a la manera en que se realiza el registro de lo real: los partidarios de su reproducción fidedigna y aquellos que siguen sus propias reglas de creación iconográfica, sin atenerse a las normas establecidas, situando "los resultados por



Salvador Dalí, *El fenómeno del éxtasis*, 1933.

encima de los métodos observados".[3]

Tradicionalmente, la ubicación de tales corrientes bajo dos términos (purismo y pictorialismo) ha tipificado tendencias y etiquetado autores sin reparar en que una separación dual tajante tiende a limitar la comprensión general del medio fotográfico. Así, por ejemplo, la condición de verosimilitud llevó a Roland Barthes a negar la posibilidad de analizar la imagen desde su identificación como lenguaje, dada la plena analogía entre el referente y el signo.[4] Sin embargo, esta posición no reparó en que la operación de la *mirada* comienza en los ojos pero finaliza en el cerebro: nuestra manera de observar depende de nuestro conocimiento. Por otra parte, una tesis como la anterior niega también la posibilidad de inducir nuevas concepciones del fenómeno fotográfico, al situar a la objetividad y la mímesis como su finalidad única y auténtica.

Como suele suceder con los principios que se piensan inmutables, la cuestión es más de forma que de fondo: todas las fotografías participan en un mayor o menor grado de cierta construcción, es decir, de un manejo especial del lenguaje imaginario, que permite ver al mundo como escenario y no como un espacio fijo. Así lo vieron Julia Margaret Cameron, Lewis Carroll, Oscar Gustave Rejlander y Henry Peach Robinson (autor de *Pictorial Effect in Photography* (1869) y *Picture-Making by Photography* (1884), dos libros fundamentales para entender el movimiento pictorialista, el cual, propiamente, sólo tuvo lugar hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX). Todos estos fotógrafos británicos crearon imágenes alegóricas. Partiendo de retratos o escenas, desarrollaron sus composiciones de tal manera que se percibe claramente en ellas la intención de organizar la realidad de acuerdo a un mensaje predeterminado. No sobra decir que la influencia de los pintores prerrafaelitas es notoria en el trabajo de estos autores.

II

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la aparición de la placa seca (una técnica que aglutinó al bromuro de plata con la gelatina, formando un compuesto de mayor permanencia, maleabilidad y sensibilidad que los materiales anteriormente empleados) como elemento de registro de la imagen hizo posible la industrialización de la fotografía, misma que provocó un cambio trascendental dentro de los paradigmas en que se conceptualizaba al medio. Se incrementó la cantidad de personas que accedieron a la práctica de esta actividad y, al mismo tiempo, se diversificó su temática.

Surgieron entonces las primeras asociaciones de aficionados, en las cuales, a diferencia de los agrupamientos anteriores



John Heartfield, *En lo que se convirtieron los ángeles de la Navidad*, 1935.

de fotógrafos, no se pretendía investigar nuevas técnicas y aplicaciones de su herramienta de trabajo, sino "fomentar una forma estética, mediante métodos muy elaborados o, por el contrario, con la mayor sencillez de medios".[5] De dichos grupos surgieron autores como George Davidson, Robert Demachy y Alfred Stieglitz, quienes tanto en Europa como en Estados Unidos intentaron demostrar la artisticidad de la fotografía mediante procedimientos pictorialistas (tiempo más tarde, Stieglitz abandonó este movimiento para convertirse en uno de los principales promotores de la fotografía directa).

Sin embargo, y pese a la popularidad de sociedades como The Linked Ring Brotherhood, una inquietud establecida por Peter Henry Emerson en su texto *Naturalistic Photography* (1889), vino a funcionar como contrapropuesta de las tendencias pictorialistas, puesto que se manifestaba por "dar una imagen lo más completa del mundo en su estado actual".[6] Pese a que Emerson se retractó de sus tesis posteriormente, su aportación a la estética purista de la fotografía significó, en primera instancia, la posibilidad de abrir un nuevo discurso teórico, en el cual el mensaje iconográfico se fundamentaba en las propias características del medio.

III

La fuerza del movimiento pictorialista se diluyó conforme fueron transcurriendo los primeros años del siglo XX. Las ideas sobre el arte y la realidad cambiaron, modificándose también los criterios de la representación a través de la fotografía. Siguiendo el vértigo de las vanguardias, aparecieron doctrinas estéticas de lo más variadas, mismas que intentaron conceptualizar dicho fenómeno creativo: desde las que propugnaban una absoluta adscripción al realismo, hasta aquellas que siguiendo al surrealismo, al futurismo o al constructivismo se decantaban por un manejo expresivo sin limitantes de orden técnico.

Buena parte de la historiografía y la teoría que se escribe sobre fotografía pretende encajonar bajo estrechos parámetros a tendencias como la nueva objetividad, la nueva visión o la fotografía directa, todas surgidas durante las primeras décadas de nuestro siglo. No obstante, al revisar los resultados iconográficos de tales corrientes es difícil separarlas totalmente. Paul Strand, Edward Weston, László Moholy-Nagy, Karl Blossfeldt, August Sander, Man Ray, Eugène Atget y August Renger-Patzsch, entre otros, participaron de un mismo espíritu de época, y pese a sus posturas —unas veces favorables al realismo y otras inclinadas



Bill Brandt, Londres, 1952.

por la ficción—, la mirada con la que afirmaban sus tesis se basaba, finalmente, tanto en la analogía como en la metáfora.

Si el "mundo es hermoso", como lo preconizó Blossfeldt (queriendo decir que no había necesidad de "manipular" los resultados de la cámara), es porque era visto a través de los ojos de un fotógrafo, que seleccionaba —y al hacerlo *construía*— una parte de ese mundo.

IV

Olivier Debroise ha hecho notar cómo la fotografía es particularmente propensa a establecer nuevas estrategias creativas a partir de las transformaciones sociopolíticas.[7] No es extraño entonces que la denominada fotografía documental (que maneja el signo fotográfico desde la convención del realismo) alcanzara su mayor esplendor durante la etapa que va de los años treinta a los años cincuenta, una

época de agudos conflictos, que fue registrada de manera excepcional por los grandes semanarios ilustrados.

Hacia el final de dicho período un movimiento surgido en Alemania —la fotografía subjetiva— así como el paulatino crecimiento de corrientes no documentales en Estados Unidos, vinieron a modificar nuevamente la apreciación del medio, recuperando el espíritu vanguardista de los años de entreguerras.

Las concepciones de Otto Steinert —el principal teórico de la fotografía subjetiva— y los aportes de la nueva Bauhaus, establecida ahora en Chicago, vinieron a ejemplificar una postura diferente, la cual se abrió completamente a la experi-mentación sin renunciar, por otra parte, al uso de las convenciones realistas del medio. La obra del mismo Steinert, de Aaron Siskind,. de Bill Brandt y de Minor White (quien abogaba por la fotografía "no como una ventana, sino como un acontecimiento en su propia causa"[8]), entre otros, amplió los horizontes de la subjetivación estética de la fotografía.



Aaron Siskind, 1949.

Un autor que también por esos años vino a revolucionar la manera de ver al mundo a través de una cámara fue Robert Frank, quien derribó numerosos mitos de la mímesis fotográfica desde la misma convención realista, fundando un tipo de ensayo donde el lenguaje expresivo —subjetivo— del autor es tan importante como la misma escena tomada, es decir, la representación de un *momento fortuito* vino a significar un nuevo modelo de apropiación —de construcción— de lo real.

A partir de entonces ha sucedido un fenómeno que si bien Sheryl Conkelton sitúa en Estados Unidos, no es menos cierto que ha tomado carta de naturalización en todo el mundo: "La historia de la fotografía americana de los últimos veinticinco años se caracteriza por la incómoda coexistencia de dos tipos de práctica fotográfica: la que podríamos denominar moderna, que reivindica una definición propia y se funda en la noción de inventiva; y la que podríamos llamar posmoderna, que pone su énfasis en el uso de las imágenes ya existentes y se basa en la investigación del significado de la representación y la reproducción".[9]

Es posible ubicar el trabajo de numerosos autores contemporáneos de todo el mundo a la luz de ambas premisas, no tanto por seguir una línea marcada desde Estados Unidos como por participar de un espíritu de la época, de manera similar a como sucedió en etapas anteriores. De Joel-Peter Witkin a Cindy Sherman, de Andreas Müller-Pohle a Cristina García Rodero y de Luis González Palma a Flor Garduño, los actuales fotógrafos imaginan y estructuran la realidad de acuerdo a su particular *apropiación* de los signos que la componen. Después de todo, tal y como ha establecido Phillipe Queau la imagen ya no es más una huella sino un "campo de energía modulada".[10]

V

En México, los acontecimientos y antecedentes en cuanto a la estrategia constructiva dentro de la creación imaginaria se podrían enlazar de manera sincrónica con lo sucedido en otros lugares, si bien sólo en casos excepcionales los fotógrafos se han



Joel-Peter Witkin, *Cosecha*, 1984.

encargado de fundamentar teóricamente sus propuestas. Es por ello que no se conocen posturas tan definidas como las de Robinson o Emerson en el siglo XIX, aunque sí es posible anotar el surgimiento de una tendencia pictorialista durante los últimos años de dicha centuria y los comienzos de la siguiente, registrada por la revista *El Fotógrafo Mexicano*.

Ya en nuestro siglo, la temprana adecuación de las tendencias vanguardistas a nuestro entorno, llevada a cabo por Manuel y Lola Álvarez Bravo, Emilio Amero, Agustín Jiménez y Josep Renau, así como las recientes apropiaciones y construcciones de Laura González, Rubén Ortiz, Jesús Sánchez Uribe y Gerardo Suter (sin olvidar a Carlos Jurado, un pintor y fotógrafo que escribió un libro fundamental dentro de la teoría de la fotografía experimental en

nuestro país: *El arte de la aprehensión de las imágenes y el Unicornio*, editado por la UNAM en 1974), e incluso los documentos que subrayan la metáfora y la alegoría (creados en diferentes etapas por Nacho López, Mariana Yampolsky, Pedro Meyer, Lázaro Blanco, Graciela Iturbide y Flor Garduño), muestran que la percepción y la representación del espacio fotográfico siempre se definen por la amplitud de la mirada, más que por las convenciones técnicas o semánticas, puesto que los límites de la conciencia son los de la imaginación. Parafraseando a Herbert Read, el fotógrafo ya no trabaja para representar la ilusión de lo real, sino la realidad de la conciencia misma, la realidad subjetiva.



Cindy Sherman, *Sin título # 225*, 1990.

NOTAS

[1] Herbert Read, *Imagen e idea*. México. Fondo de Cultura Económica. 1957. (Colección Breviarios, núm. 127), págs. 158-159.

[2] Ibidem, pág. 150.

[3] Joan Fontcuberta, *Estética fotográfica*. Barcelona, Blume, 1984, pág. 19.

[4] Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 1986, pág. 13.

[5] Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía*. Madrid, Ed. Cátedra, 1991. pág. 186.

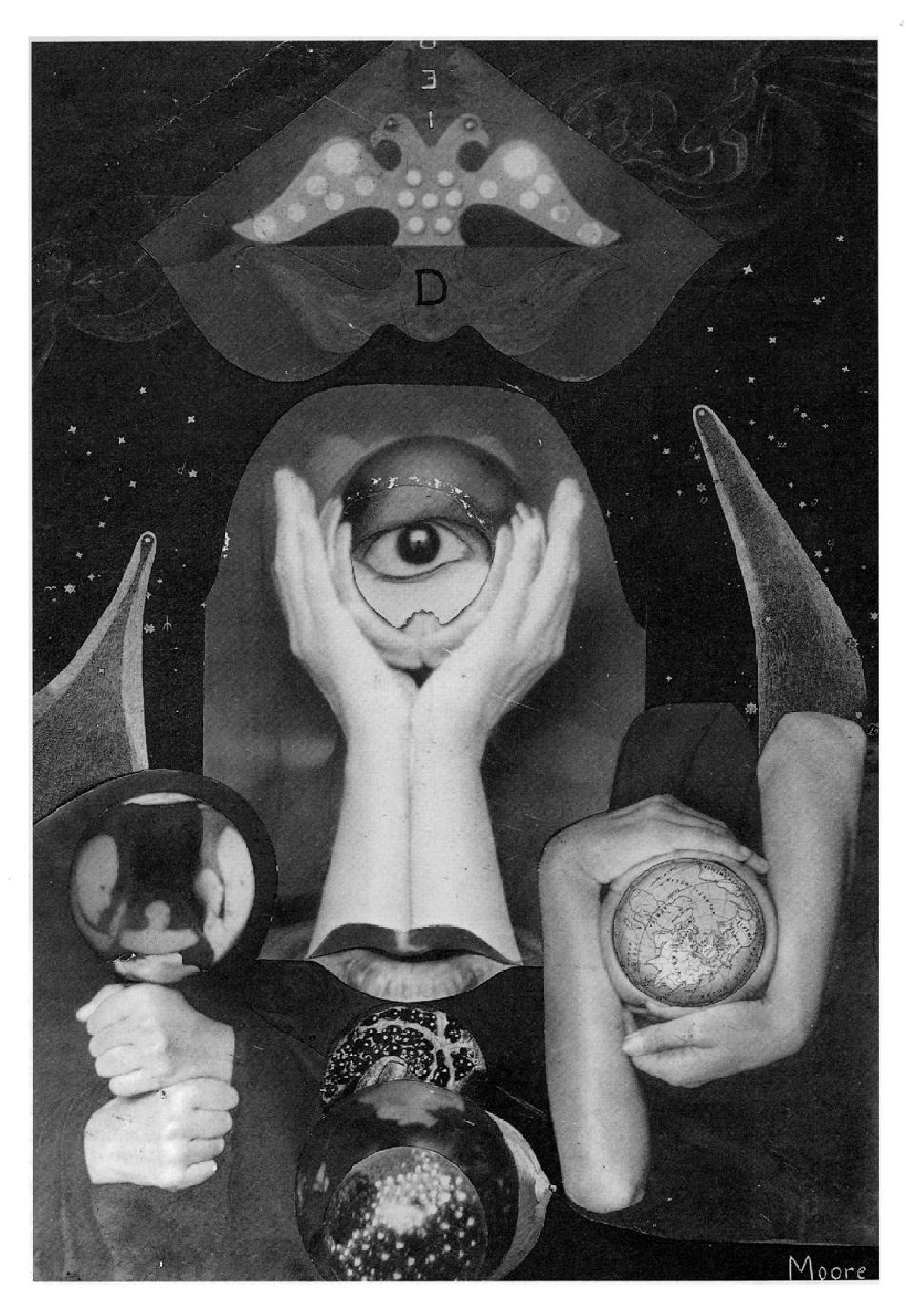
[6] Ibidem.

[7] Olivier Debroise, "Fotografía directa, fotografía compuesta", en *Memoria de papel*, Año 2, Núm. 3, Abril de 1992, págs. 20-21.

[8] Minor White, Apuden Lara Castells, "Historia de la fotografía", en *Imatge*. Barcelona. Centro Internacional de Fotografía, Septiembre de 1979, pág. 23.

[9] Sheryl Conkelton, "Los últimos veinticinco años", en *Fotografía americana del siglo XX* (catálogo de la exposición), Barcelona, Fundación "La Caixa", 1991, pág. 120.

[10] Phillipe Queau, Apuden Joan Fontcuberta y Joan Costa, *Foto-Diseño*. Barcelona, Ediciones CEAC, 1988, (Colección Enciclopedia del Diseño), pág. 235.



Claude Cahun / Marcel Moore, fotomontaje,
1929-30. Cortesía de Zabriskie Gallery, N. Y.

BAJO ESTA MÁSCARA, OTRA MÁSCARA[1]

Elizabeth Ferrer

Un capítulo casi olvidado en la historia de la fotografía moderna es la obra de Claude Cahun (1894-1954). Aunque poco apreciados en su momento, sus trabajos fotográficos de los años veinte y treinta —en especial sus autorretratos y fotomontajes— representan un acercamiento crítico e innovador a la estética vanguardista de su época.

Algunos factores han confluido para darle el *status* de artista marginada: Cahun fue una mujer vinculada con el surrealismo —movimiento artístico en el que predominaba el elemento masculino— , una lesbiana y una judía perseguida por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial.[2] La virtual oscuridad que rodea la figura de Cahun puede ejemplificarse con el hecho de que, hasta hace poco, se daba por sentado que la fotógrafa había muerto en un campo de concentración. En realidad, murió más de una década después de la Segunda Guerra Mundial. También ha quedado significativamente fuera de las historias del arte moderno europeo: incluso un volumen tan abarcador y especializado como *Women Artists of the Surrealist Movement* de Whitney Chadwick (1985) omite la discusión sobre la artista, posiblemente por la naturaleza indeterminada de su primer nombre. El "descubrimiento" de Claude Cahun en los ochenta se debe, en gran medida, al trabajo de una nueva generación de curadores e historiadores del arte que tomó a su cargo el producir interpretaciones revisionistas de los movimientos de la historia del arte. Como resultado, el trabajo de Cahun ha sido incluido, en los últimos años, en varias exposiciones de museos y galerías importantes. Además, la primera biografía completa de la vida y la obra de Claude Cahun fue, finalmente, publicada en 1992.

Nacida bajo el nombre de Lucy Renée Mathilde Schwob, en la ciudad francesa de Nantes, de una familia de escritores y editores prósperos, Claude Cahun se educó en la Sorbona. Mientras vivió en París, desde los años veinte hasta 1937, realizó varios tipos de trabajos como artista, escritora, traductora, actriz y destacada activista de izquierda. Cahun también se movió en los círculos intelectuales parisinos



Claude Cahun, *Autorretrato*, ca. 1928.
Cortesía de Zabriskie Gallery, N. Y.

de mayor influencia: conoció (y fotografió) a figuras tales como André Breton, Jacqueline Lamba Breton, Sylvia Beach, Henri Michaux y Robert Desnos. Con la irrupción de la guerra y por motivos personales, se estableció en la Isla de Jersey, en el Canal de la Mancha, donde vivió recluida hasta su muerte en 1954 en compañía de su hermanastra, colaboradora artística y compañera de toda la vida, Suzanne Malherbe.

La fotografía de Cahun abarca tres aspectos distintos: autorretratos (y, en menor medida, retratos de artistas y escritores con los que se vinculó), fotomontajes y *tableaux* o *mise- en-scènes*, creadas ex-profeso para la cámara en su estudio o en exteriores. Desde comienzos de su carrera como fotógrafa, que abarca aproximadamente de 1920 a 1940, la imaginería de Cahun revela una intensa preocupación por sí misma. Los pocos autorretratos que sobreviven de su adolescencia reflejan un sentido de identidad incierto, a veces lúdico. Durante los años veinte, sin embargo, produjo un cuerpo notable de autorretratos que iban mucho más allá del ensimismamiento propio de la juventud. Estas fotos reflejan una creciente obsesión por la identidad y, de manera más amplia, ponen en discusión el papel de las mujeres en la sociedad moderna, así como las nociones aceptadas de femineidad. En estos trabajos, Cahun presenta a una *persona* constantemente fluctuante: se retrata como su padre [4], como un *dandy* calvo enfundado en un traje de hombre, como una estatua de Buda, como una muñeca agrandada con una perturbadora máscara de madera sobre su rostro y como un mutante repulsivo de cabeza bizarra y alargada. Con estas formas de representación, Cahun señalaba su rechazo de las limitaciones y de los roles (tradicionalmente basados en el género) impuestos a las mujeres por la sociedad, al tiempo que proyectaba en ellas una gama de deseos no convencionales, de actitudes y posibilidades. Por lo demás, con las dicotomías que Cahun estableció a través de estos trabajos, entre cualidades tales como masculino/femenino, atracción/repulsión, cómico/serio, etc., la fotógrafa sugería que, en un nivel básico, toda personalidad supone contradicción. Más que funcionar como una entidad cohesiva, la identidad se convierte, en esos términos, en una serie de ficciones y verdades, preguntas y afirmaciones, reunidas todas para formar una visión de la realidad siempre cambiante.

Para Cahun, la identidad era una búsqueda seria y un juego obsesivo a la vez. Hacia fines de los años veinte —un período

de marcada creatividad para la artista— usaba máscaras como accesorios en sus autorretratos, proyectando un sentido elusivo y plural de la realidad. En un autorretrato de 1928, aproximadamente, la artista mira directamente a la cámara, pero su rostro se halla enteramente oscurecido por la gran máscara de un misterioso rostro femenino. Otras máscaras cuelgan de su oscura capa. Cahun se vale de esos medios para sugerir que el acto de desenmascarar produce, él mismo, otra máscara, otra *persona*, y que la búsqueda del propio ser verdadero es, en última instancia, fútil. En un autorretrato de la misma época, la autora se presenta más parecida a la vida real, con el cabello severamente recortado, con rasgos andróginos y una mirada fija y penetrante. Posa junto a un espejo, produciendo, al hacerlo, una imagen doble de sí misma. No resulta claro, sin embargo, si ambos semblantes presentan una imagen confiable de la realidad. El espejo se convierte, así, en otro artificio más destinado a intensificar la calidad laberíntica de las auto(re)presentaciones de Claude Cahun.

Cahun es también responsable de una serie de fotomontajes creados específicamente como ilustraciones de un trabajo literario que publicó en 1930, *Aveux non Avenus*.[5]

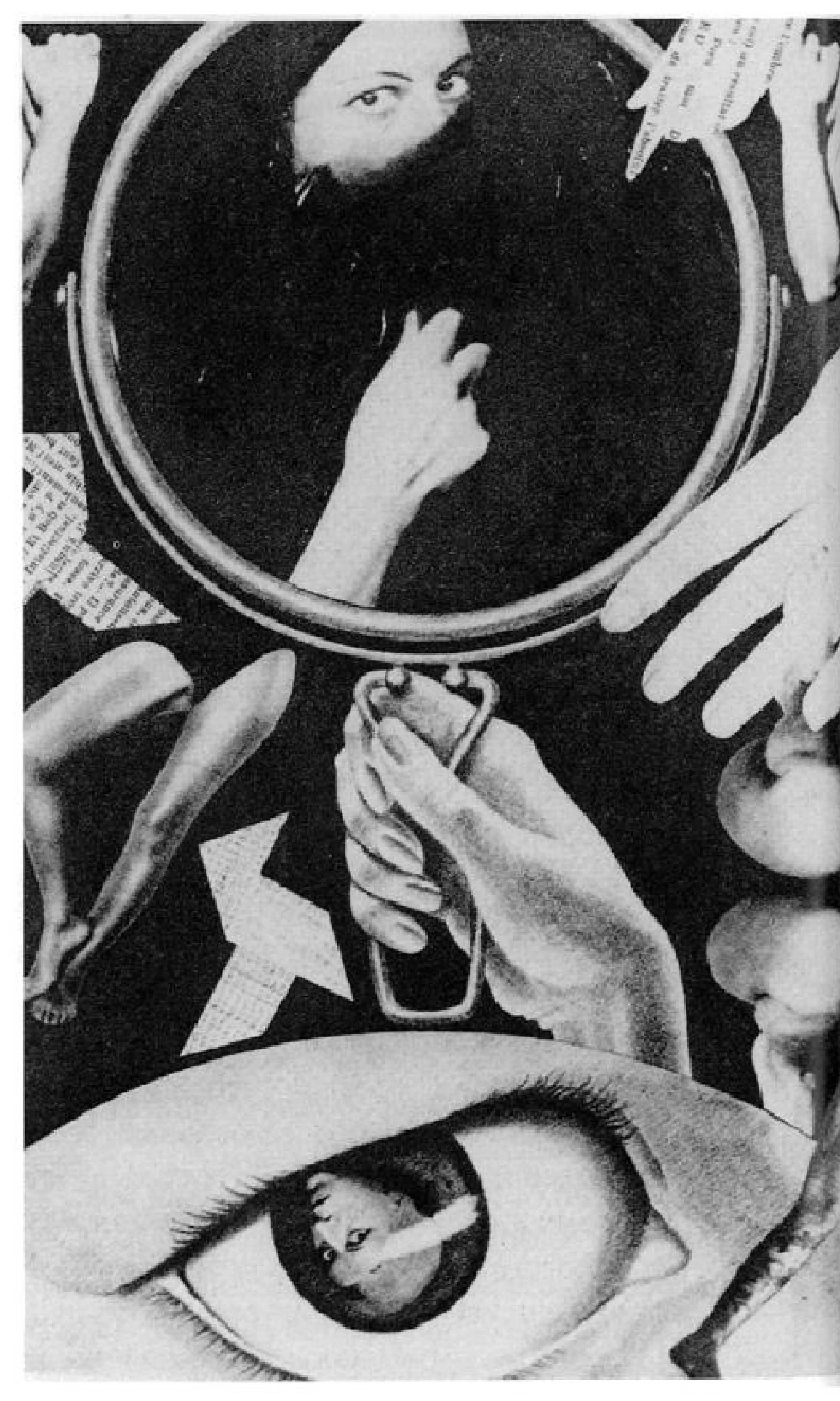
Escrito en primera persona, el libro es, en el sentido más laxo, una biografía que mezcla textos narrativos y poéticos con breves afirmaciones enigmáticas. Los diez fotomontajes con que comienza el libro y cada uno de sus capítulos fueron hechos en colaboración con Suzanne Malherbe, quien, por razones desconocidas, las firmó bajo el seudónimo de "Moore". Los fotomontajes contienen una colección de imágenes que incluye autorretratos reciclados, retratos de otros, ojos, manos, animales y objetos, así como palabras y cartas.

Los artistas europeos del movimiento Dadá de la primera década y principios de los años veinte privilegiaron la técnica del fotomontaje por encima de otros formatos visuales. Con sus insólitas yuxtaposiciones, su imaginería fragmentada y sus frecuentes proyecciones de desorden e irracionalidad, el fotomontaje era un medio del todo adecuado para reflejar la vida en el continente durante los caóticos años que rodearon a la Primera Guerra Mundial. La técnica, no obstante, fue menos usada por los surrealistas. Con todo, no es de sorprender que Claude Cahun se haya sentido atraída por esta manera de producir imágenes. En sus autorretratos de principios de los años veinte, Cahun expresó un sentido de identidad quebrantado: el único elemento constante en estas fotografías, como conjunto, es el de la ambivalencia; ellas llevan el eco de las palabras inaugurales de André Breton a su primera novela de 1928, *Nadja:* "¿Quién soy?" A través de la técnica del fotomontaje, cuyo uso emprendió hacia fines de 1920, Cahun habría de cuestionar y reflejar su identidad, de la manera más precisa, registrando en un solo plano todos los elementos conflictivos y dispares que la constituían.

El fotomontaje *Moi-même* [*Yo misma*] lámina III de *Aveux non Avenus*, nos muestra la imagen de una mano sosteniendo un espejo. El espejo refleja el rostro de una mujer (¿Cahun?), echando una mirada furtiva hacia fuera. Esta escena central está rodeada de miembros fragmentados, de palabras, y en el fondo, un gran ojo refleja en su pupila a la mujer del espejo. Cahun usó aquí el fotomontaje para sugerir varios aspectos de su identidad: el erótico, el intelectual, el narcisista y, sobre todo, la obsesión por experimentar todos los niveles de su ser. También elaboró fotomontajes que expresaban la identidad en términos de una búsqueda espiritual. El frontispicio para *Aveux non Avenus* —un fotomontaje con

pintura titulado *L'Aventure Invisible* [*La aventura invisible*]— destaca, al centro, la imagen de dos manos sosteniendo un gran ojo separado del cuerpo. Las manos descansan en un par de labios de mujer, que a la vez rondan encima de una serie de frutas redondas, superpuestas. A cada lado hay un par de manos. Dos de ellas agarran la manija de un espejo circular, que refleja una serie de imágenes distorsionadas de la artista. Las otras dos sostienen un mapamundi. Arriba hay un pájaro de dos cabezas y, deletreada en forma vertical y cabeza abajo, la palabra *Dieu* ["Dios"]. Cahun ubicó la escena en un espacio cósmico —un fondo oscuro, lleno de pequeñas estrellas, letras y marcas con forma de glifo. El ojo central, con su gran tamaño y su mirada penetrante, proyecta una dimensión divina, omnisciente. Combinada con numerosas referencias esféricas, conjunción de la artista con reinos tan amplios como la tierra, la naturaleza, el conocimiento y la espiritualidad, esta imagen se convierte en un microcosmo del universo, en el que Dios preside tenuemente un mundo desconcertadamente fragmentado.

La parte más importante del trabajo fotográfico último de Cahun son sus imágenes construidas. Ellas comprenden *tableaux*, *mise-en-scènes*, naturalezas muertas, y representan objetos encontrados, extrañamente superpuestos —muñecas, cascos de vidrio, ropas—, y elementos orgánicos como flores, ramas y conchas de mar. Estos trabajos tienen una calidad distinta a la de su otro trabajo fotográfico, y carecen de las referencias directas, personales, presentes en sus autorretratos y fotomontajes. También poseen una menor unidad estilística que aquellos otros conjuntos, principalmente porque la artista emplea una amplia gama de material temático. En un solo año, 1936, produjo, por ejemplo, fotografías construidas yuxtaponiendo objetos tan diversos como



Claude Cahun, fotomontaje, 1929-30.
Cortesía de Zabriskie Gallery, N. Y.

una campana con pequeños maniquíes de madera de la artista, cabezas de muñecas, monedas y otros objetos dispuestos en el interior; una pequeña jaula de madera con flores, hojas y un par de labios separados del cuerpo, así como un misterioso escenario teatral cubierto por un montón de plumas y una rama de árbol decorada con plumines. Otro grupo de montajes fotográficos de Cahun sí mantiene una unidad estilística y conceptual; se trata de la serie de veinte

mise-en-scènes creadas en 1936 para ilustrar un libro infantil de poemas: *Le Coeur de Pic* [*El corazón de pico*][6]. Aunque contienen elementos destinados a cautivar al lector joven, estos trabajos son evidentemente serios y, con frecuencia, proyectan una mirada melancólica y ambivalente de la vida.

Más que sus otros trabajos, las naturalezas muertas de Cahun reflejan una preocupación por la muerte, tema que abordó a menudo con un sentido negro del humor. Su raro ingenio es evidente en *Le Père* [*El Padre*] (1932), foto que muestra una figura de palo de madera balsa y otros pedazos de materia orgánica, extendida de brazos y piernas y acostada sobre un terreno arenoso. Aunque infantil en apariencia, es, en última instancia, una figura amenazadora: su torso está perforado por una pieza de madera, como una figura mortalmente herida, y tiene vagina en lugar de pene, sugiriendo (como lo ha hecho notar la historiadora de arte Therese Lichtenstein) castración y hermafroditismo [7] a la vez. Los esqueletos también figuran significativamente en muchas de estas obras. Para un *tableau* exterior creado en 1939, cuando Cahun se había ya establecido en la Isla de Jersey, dispuso una calavera del Día de Muertos (no se sabe cómo adquirió este objeto) entre un denso follaje y flores. Hizo una segunda fotografía en el mismo sitio, en la que su propia figura reclinada y dormida ocupa el lugar del cráneo. Esta imagen evidencia la aceptación de la muerte por la artista, así como una visión lánguidamente poética, onírica, de la muerte.

Cahun se interesó por el surrealismo siendo una joven que vivía en París. Había leído los textos de André Breton en los años veinte y se había encontrado con el líder del movimiento a principios de la década siguiente, cuando ambos eran miembros de la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios, agrupación política de izquierda. Cahun participó en variadas, aunque escasas actividades surrealistas, presentando dos objetos en una exposición en la Galería de Charles Ratton en París, en 1936; contribuyendo con escritos o ilustraciones para las revistas *Bifur* y *Minotaure* [*Minotauro*], y como miembro del grupo, de corta vida, fundado por André Breton y Georges Bataille: *Contre-Attaque* [*Contrataque*]. A pesar de la moderada confraternidad de Cahun con los surrealistas (la cual disminuyó cuando dejó Francia en 1937), el involucramiento de las artistas en el movimiento fue problemático, debido a la tendencia de la mayor parte de sus miembros hombres a cosificar a las mujeres en sus trabajos, relegándolas a un papel tan imaginario y conflictivo como el de ídolo, diosa, seductora, mujer-niña, hechicera y musa inspiradora. Dada la naturaleza feminista del trabajo de Cahun y su negativa, en la vida diaria y en su arte, a representar estereotipos o papeles aceptados, ¿cómo fue que logró hacerse de un lugar en el grupo? Como la joven mujer que era en el París de los años veinte, precisamente los años del apogeo surrealista, el movimiento debió proporcionarle un medio ambiente enriquecedor, crucial para su formación artística. Cahun sentía una evidente afinidad con los ideales surrealistas: el acento que el surrealismo otorgaba a la inspiración surgida del subconsciente y de los sueños, el valor de lo irracional y la libertad con que se movía entre las actividades plásticas y las literarias.[8] Cahun no pudo —o no quiso— proyectar un consistente sentido de identidad en su trabajo y aquí ella también está en deuda con el deseo de los surrealistas de liberarse de las críticas de la sociedad. Finalmente, compartió el compromiso de los surrealistas por las causas políticas de izquierda, sus actividades inconformistas y el deseo de una nueva realidad social. Más



Claude Cahun, *Autorretrato*, ca. 1919.
Cortesía de Zabriskie Gallery, N Y.

importante, sin embargo, fue la manera en que Cahun se apropió del surrealismo para sus propios fines. Si bien otras artistas asociadas con el surrealismo retrataban temas típicamente femeninos bajo una luz más positiva que sus contrapartes varones, pocas atacaban la cosificación y fetichización de las mujeres como lo hizo Cahun. Ella fue capaz de hacerlo, al menos en parte, porque, a diferencia de tantas de sus colegas mujeres, su afiliación con el movimiento no dependía de una relación personal con un artista más poderoso. Al trabajar de manera independiente, Cahun pudo tomar esto o aquello del surrealismo y alterar sus prácticas para sus propios fines. Cahun se oponía a los términos de la práctica surrealista al fotografiarse continuamente, reafirmando con ello el control sobre la manera de retratar lo femenino. El cuerpo de la mujer, ya no cosificado ni convertido en personaje idealizado, pudo, con Cahun, hablar por sí mismo, sin las distinciones subjetivas del intermediario (masculino). Incluso si ella se retrató de una manera muy ambigua, fue claramente la elección de Cahun y de nadie más.

La actual fascinación por la obra de Cahun descansa hasta cierto punto en la conexión que algunos historiadores del arte han establecido entre su trabajo y el de ciertos artistas contemporáneos. Si bien los autorretratos de Cahun pueden ser el antecedente de los de Cindy Sherman o del trabajo de algunos artistas jóvenes, sería erróneo contextualizar su trabajo a partir de teorías feministas, posmodernas o deconstructivas. Cahun debe ser entendida dentro del medio cultural europeo, en el contexto de las dos guerras mundiales. El hecho de que no haya ocultado su lesbianismo, y de que haya propuesto una mirada tan determinantemente feminista en su trabajo, en especial cuando trabajaba

dentro del marco del surrealismo, la vuelve aun más notable para su momento. Además, si bien es cierto que no era en absoluto una fotógrafa de primera línea o una especialista en el cuarto oscuro, su uso de un amplio espectro de registros fotográficos (autorretratos, retratos, combinación de imágenes y textos y su fotografía de *mise-en scéne*) y de diversas técnicas (fotomontaje, dobles exposiciones y manipulación en el cuarto oscuro) nos revelan a una Cahun pionera, a alguien que entendió el amplio potencial de este medio.

Aun quedan por hacerse muchos estudios sobre Claude Cahun: la relación entre su trabajo visual y el literario, y entre su fotografía y su trabajo en otros medios (objetos, dibujos); el papel de Suzanne Malherbe en la creación de sus fotografías y, posiblemente, de sus otros trabajos; la manera como el simbolismo, el surrealismo y otros movimientos artísticos influyeron en su desarrollo y en la interpretación de imágenes individuales. El que haya permanecido hasta hoy como una especie de enigma pudo haberle gustado a Cahun, porque ella abrazó lo diferente, lo ambiguo, la mascarada... La verdad era, tal vez, tan incierta como la que yacía bajo la máscara siguiente.[9]

NOTAS

1 El título de este ensayo ha sido tomado de un pasaje manuscrito de Claude Cahun incluido en un fotomontaje, lámina diez de su libro *Aveux non avenus* [*Confesiones desavenidas*], 1929-30. Ahí se lee, "*Sous ce masque un autre masque. Ne j'en finirai pas de soulever tous ces visages.*" ["Bajo esa máscara, otra máscara. Nunca terminaré de descubrir todos esos rostros".]

2 Es cierto, sin embargo, que estuvo a punto de ser ejecutada en 1944 cuando vivía en la Isla de Jersey, ocupada por los nazis durante parte de la Segunda Guerra Mundial. Fue arrestada a causa de sus actividades en la Resistencia y condenada a muerte, pero fue puesta en libertad con el fin inminente de la Guerra.

3 Obras de Cahun fueron incluidas en exposiciones tales como *L'amour fou: Photography and Surrealism* [El amor loco: fotografía y surrealismo"], The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., 1985, y *Photographie et surrealisme* ["Fotografía y surrealismo"], Musée d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, París, 1985. En 1992, su trabajo fue objeto de exposiciones individuales en la Zabriskie Gallery en Nueva York y París. Para su biografía, véase François Lepelier, *Claude Cahun: l'écarte et la métamorphose* [*Claude Cahun: el desvío y la metamorfosis*] (París: Jean Michel Place, 1992).

4 Para esta foto, imitó la pose que había visto en una fotografía reciente de su padre, el editor Maurice Schwob.

5 Cahun produjo, por lo menos, otros dos fotomontajes, además de los de *Aveux non Avenus,* fechados en 1928 y 1936 respectivamente. Es posible, sin embargo, que existan otros fotomontajes que no hayan sido documentados por Cahun.

6 Véase Lise Deharme, *Le Coeur de Pic* (París: Librairie José Corti, 1937).

7 Véase Therese Lichtenstein, "A Mutable Mirror: Claude Cahun" ["Un espejo cambiante: Claude Cahun"], *Artforum* (abril 1992), pp. 64-67.

8 Otros importantes conceptos surrealistas, sin embargo, como la confianza en el automatismo (el azar) y la asociación libre en la creación de sus obras de arte están visiblemente ausentes en la obra de Cahun.

9 La autora desea expresar su agradecimiento a Virginia Zabriskie y Leslie Tonkonow de la Galería Zabriskie por su ayuda para la elaboración de este artículo.


CUIDADO
CON EL TREN
CEMENTO
TOLTECA
L.T.X.

LA GRAMÁTICA CONSTRUCTIVA DE AGUSTÍN JIMÉNEZ

José Antonio Rodríguez

Algo había comenzado a suceder a finales de 1931. Entre el 5 y el 15 de diciembre de ese año, en el Palacio de Bellas Artes (entonces Teatro Nacional), fueron exhibidas 282 fotografías que formaban parte del concurso organizado por la fábrica de cemento La Tolteca. A esa reunión muchos habían sido convocados, pero sólo cuatro fotógrafos escasamente conocidos se habían llevado, inesperadamente, los principales premios.

Ninguno de ellos pertenecía a la vieja guardia que se agrupaba en la Asociación de Fotógrafos de México (en la que militaban fotógrafos que habían participado activamente en la Revolución, de la talla de H.J. Gutiérrez, Jesús H. Avitia o Antonio Garduño) y que tenían en *Helios* un fuerte órgano de difusión. Más bien esos cuatro fotógrafos ganadores se encontraban experimentando una gramática visual que no tenía antecedentes en la fotografía mexicana. Por tal osadía, una interminable lucha por la permanencia de los conceptos estéticos, de una y otra parte, se había comenzado a dar.

Los fotógrafos y sus premios quedaron así: el primer lugar fue para Manuel Álvarez Bravo por su fotografía *Tríptico cemento 2* (que años después sería conocida como La Tolteca, una imagen de limpísimas líneas con reminiscencias de la abstracción cubista); Agustín Jiménez obtuvo el segundo por *Síntesis* (una fría estructura monumental lograda por una toma en contrapicada de los silos de la fábrica); Dolores Martínez de Álvarez Bravo el siguiente premio por *Cemento forma* (la fotografía más plenamente abstracta de los ganadores; formada a partir de sombras en triángulo, círculos y líneas transversales iluminadas por el sol, lo cual no era más que el rincón y la cornisa de un edificio); y Aurora Eugenia Latapí que obtuvo el cuarto lugar con sus fotografías de un entramado industrial semiabstracto con equidistantes puntos de fuga. Sorprendentes fotografías que nada tenían que ver con las que mostraban a los obreros en la fábrica, o paisajes de ésta, de los más de doscientos concursantes.

Retrato de Agustín Jiménez, c. 1934.



◄ Agustín Jiménez, 1933.

Los ganadores absolutos habían sido, sin duda, Manuel Álvarez Bravo, ganador del primer premio y de los 600 pesos con que estaba dotado, y Agustín Jiménez, que no sólo se llevó el segundo lugar, sino siete premios más por sus fotografías, con lo que rebasó, en cantidad monetaria, lo obtenido por Álvarez Bravo; por ello Jiménez obtuvo la nada despreciable cantidad de 875 pesos de aquel 1931. ¿Quién era, entonces, este fotógrafo quien, junto con los otros, estaba rompiendo con las tradiciones impuestas?

Agustín Jiménez, por lo menos desde 1926, era el fotógrafo oficial de la Escuela Nacional de Bellas Artes (la ex-Academia de San Carlos), y el fotógrafo de planta de la revista *Forma* , en donde se anunciaba como "el único especialista en trabajos de pintura y escultura". En esa misma escuela tenía a su cargo un curso de fotografía, en donde, bajo la dirección de este singular artesano, un grupo de jóvenes aprendices comenzó también a marcar nuevas propuestas en la fotografía, las que eran vistas con mucho recelo por los viejos maestros del paisaje y el retrato pictorialistas.

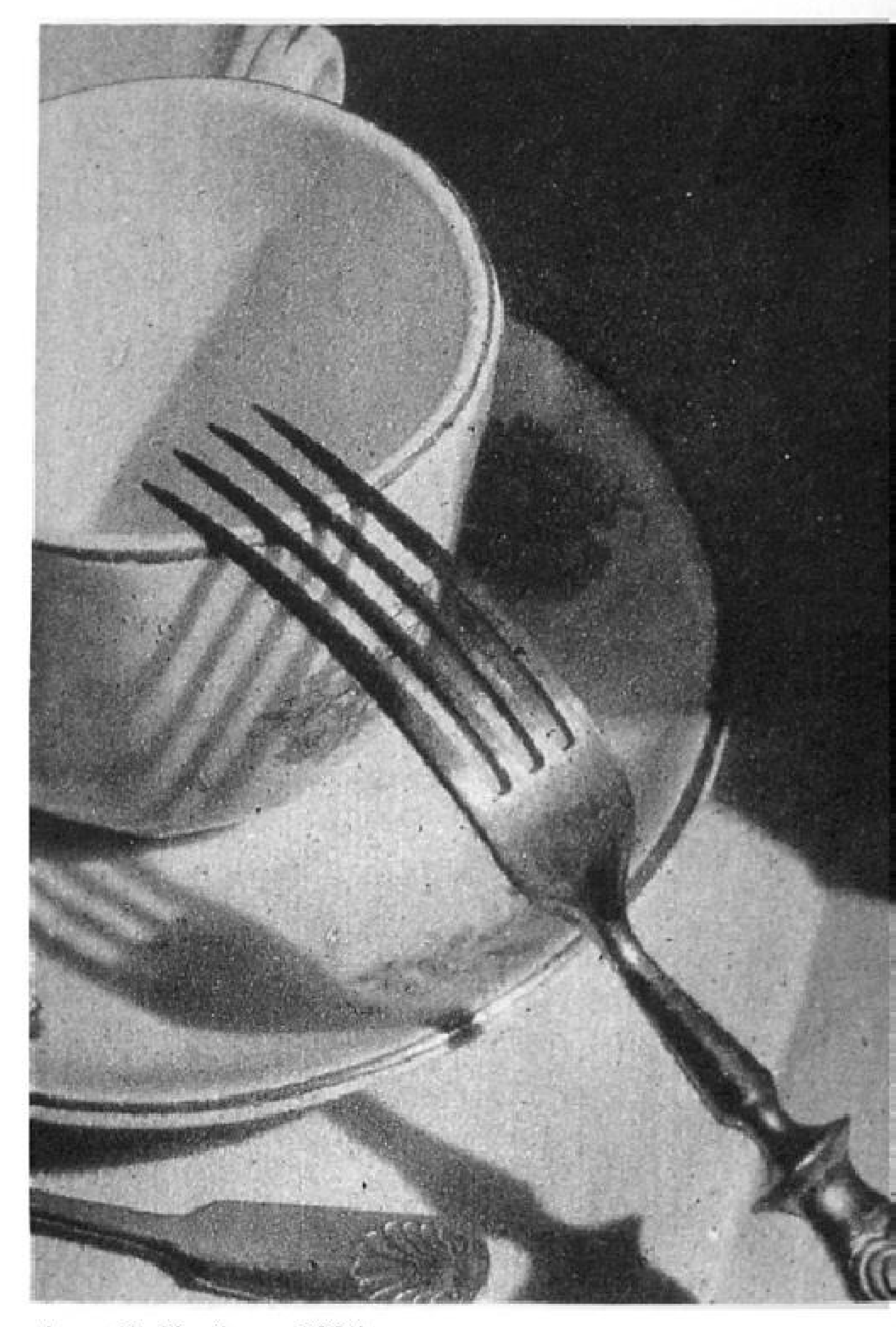
Dos semanas antes de la exposición de La Tolteca, Jiménez, junto con su alumna más aventajada, Aurora Eugenia Latapí, monta una exposición en la galería Excélsior, donde exhibe cerca de cien fotografías. La respuesta ante sus sorpresivos experimentos no se deja esperar. Guillermo Rivas escribe en *Mexican Life* un elogioso comentario ejemplificador: "Las fotografías de Jiménez son una singular manifestación de una acuciosa visión individual y una intuición hipersensible... Una cámara en sus manos adquiere un poder de clarividencia para realzar las más altas cualidades del objeto retratado, para descubrir patrones de claroscuro en objetos comunes o para presentar los objetos más familiares desde un ángulo poco usual en el que adquieren un repentino e intenso interés.

"Hay un íntimo sentido de multiplicidad óptica en esta aproximación. Sus ojos detectan un diseño básicamente matemático en los sombreros de los indios marchistas y en un entrelazamiento de miles de óvalos dentro de una novedosa ondulación. Obtiene el mismo resultado matemático en el grupo de vasos de vidrio sobre una bandeja, una canasta de aguacates, una cerca de órganos (cactus) o la superficie de una piña. Un sentimiento palpable, que reduce al mínimo la participación mecánica de la cámara, emana de su trabajo. Los arreglos —por todas sus extraordinarias cualidades— nunca son "poses". Él fotografía, en el más versátil de los rangos, sólo aquellos objetos que despiertan una respuesta creativa".

Mucha razón tenía en sus comentarios el crítico Guillermo Rivas. Jiménez se encontraba transformando la tradicional imagen fotográfica. No sólo en aquellos planos cerrados en donde evidenciaba texturas y formas a partir de un gran acercamiento y con los que lograba llegar a la abstracción, sino también en varias imágenes en las que él mismo intervenía para lograr la composición precisa. Ésta era, entonces, una gramática que cometía el gran pecado de trabajar, elegir y componer estructuras fotográficas de acuerdo al propio interés del fotógrafo. Un procedimiento estético que no tenía antecedentes en lo que hasta entonces se había hecho en la fotografía. Ahora Jiménez cambiaba las reglas: ya no se trataba de capturar-la-realidad-tal-y-como-se-presentaba-en-la-naturaleza (decorándola con suaves lentes difusores, recursos lumínicos, papeles de suave contraste o el viñeteado), sino trastocarla, no sólo eligiendo puntos de vista inusitados (tomas cerradas a objetos estáticos que lo mismo podían ser el engranaje de una maquinaria que las pencas de un maguey o las hojas de una palma), sino también construyendo su propio

discurso visual a partir de elementos que el fotógrafo manejaba a su antojo. Con ello, Jiménez logra fotografías como la imagen oblicua de unas botellas de cristal, que acomoda cuidadosamente; las texturas de unas llantas de automóvil formadas en serie que ofrecen una armoniosa geometría; las tapas de calzado que acomodadas una tras otra forman una estructura fantástica; los clavos que esparcidos sobre una superficie lisa e iluminados desde una sola fuente de luz componen una imagen entre la ilusión figurativa (¿el avance de una plaga de insectos? ¿la toma aérea de una batalla?) y la abstracción; o los jitomates que distribuye sobre la pedacería de periódicos y en los que además coloca un cuchillo, o sea, una imagen que se emparentaba más con la lógica del absurdo, con la escritura automática, que con cualquier otra cosa que hubieran visto los ojos de los almidonados fotógrafos de aquí. Y eso era demasiado para la tradición reinante. Por eso mismo, la respuesta del lado de la corriente pictorialista tampoco tardó. En diciembre de 1931 la revista *Helios* publica un artículo sin firma sobre la exposición Jiménez-Latapí en el tono esperado: "Nada nuevo hemos visto en esta exposición a que nos referimos. Todo es copia e imitación de Weston y Tina Modotti, con la diferencia de que Weston fue creador, y fijó su vigorosa personalidad. Tina Modotti, discípula del primero, imitó a su maestro, pero puso en sus obras su alma femenina cuyas características diferenciaron sus obras de las del maestro.

"Pero en la exposición Jiménez-Latapí, nada original hemos encontrado y ni siquiera personalidad, pues lo mismo es ver una obra firmada por Jiménez como por Eugenia... Sabemos que el señor Jiménez es profesor de fotografía y nunca le perdonaremos que en nombre del arte ultramoderno, forme alumnos sin personalidad inculcándoles su criterio propio y menos perdonable cuando



Agustín Jiménez, 1934.

éste no es tan propio, sino como antes lo demostramos es una imitación.

"Como exposición para comerciantes e industriales, la aceptamos pues éstos encontrarán gran interés en estas fotografías capaces de ilustrar un buen catálogo, pero naturalmente siempre y cuando se ilustren piezas completas y no repartiéndose el asunto entre maestro y discípula, como en el caso de la fotografía de los soldaditos, en que uno se reservó las cabezas y el otro los pies; pero para aficionados al arte no son estas exposiciones, pues entre otras cosas falta lo principal: la personalidad del artista".





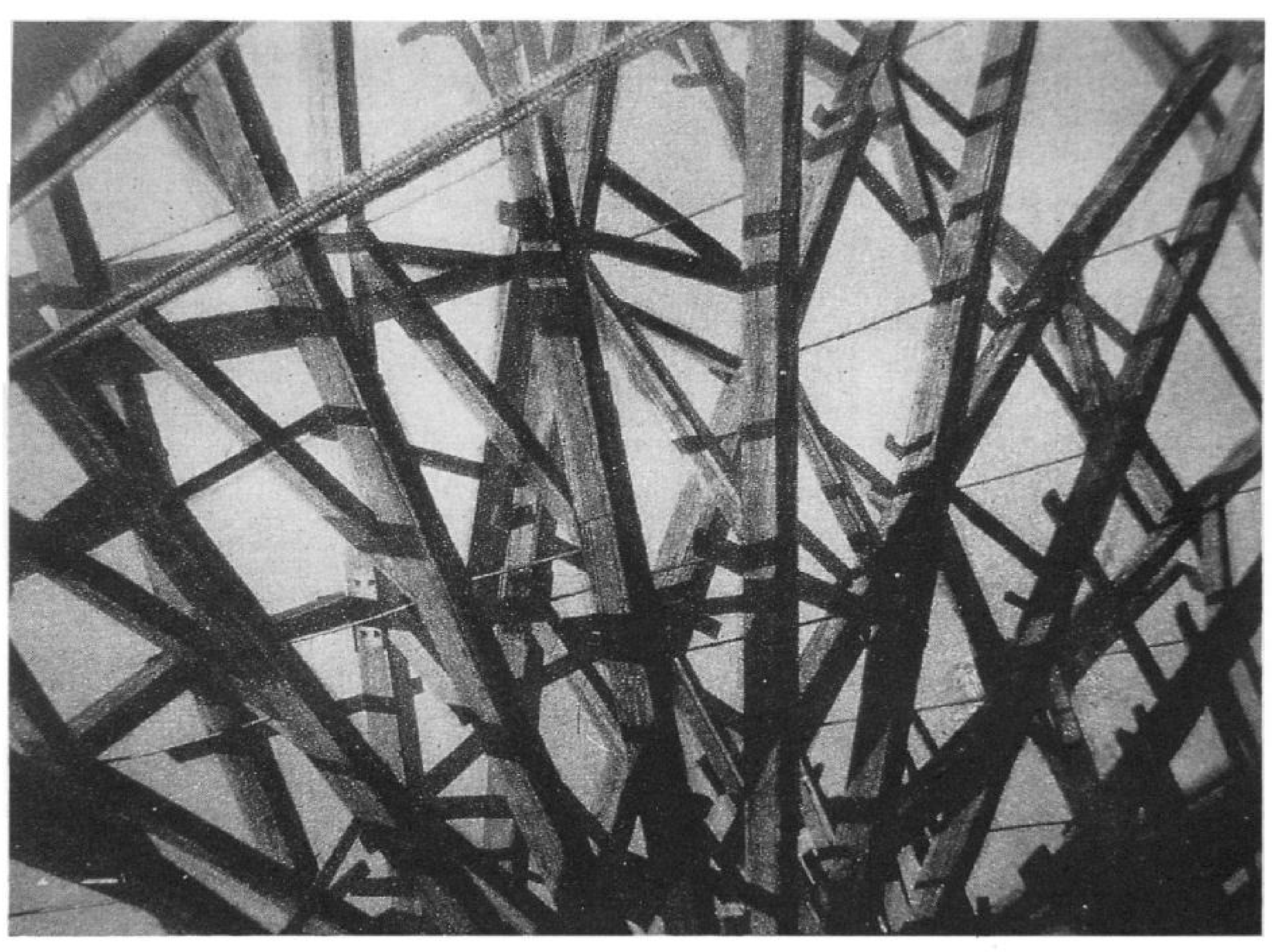


Agustín Jiménez, 1934.

En realidad Agustín Jiménez pertenecía a una vanguardia que ya se había comenzado a dar en México. Una propuesta fotográfica que quizás tenía alguna raíz en el trabajo realizado y exhibido por Weston en México, pero también en todas las vanguardias europeas. Un movimiento que finalmente no se encontraba aislado de lo que estaba sucediendo en la fotografía mundial.

La obra de Jiménez tenía mucho de la Nueva Objetividad trabajada en Alemania por Ernst Fukhrmann o Albert Renger-Patzch (y pregonada en su libro-manifiesto *Die Welt ist schön —El mundo es hermoso—* conocido en México precisamente desde ese 1931); pero también algo del delicado purismo de formas preciosistas (heredero voluntario del cubismo) de fotógrafos norteamericanos como Paul Outerbridge, Paul Strand o Imogen Cunningham; de las sobreimpresiones (o el uso de varios negativos para una sola impresión) a las que recurrían fotógrafos como Maurice Tabard o algunos integrantes de la Bauhaus, como también el uso de la tipografía a la que recurrieron estos mismos; o el sentido alegórico de la grandilocuencia fotomontajista a la manera de John Heartfield (de hecho uno de los primeros grandes fotomontajes mexicanos es el que realiza Jiménez en 1932 para publicitar a la fábrica de cemento La Tolteca); todas estas corrientes de la fotografía conocidas en México gracias a publicaciones como *Camera*, *American Photography*, *Camera Craft* o *Amateur Photographer and Photography*, alguna de las cuales se vendían en la American Book Store de avenida Madero.

En cada uno de sus ejercicios, en donde lo mismo podía utilizar el fotomontaje, la construcción fotográfica o la elección del punto de vista que ofrecía un microuniverso visual, Jiménez convocaba una cultura cosmopolita que el rancio pictorialismo estaba lejos de entender. La exposición de finales de 1931 había sido la gran entrada de Jiménez a la fotografía. Y pronto comenzarían a ser apreciadas sus imágenes. Un año después, en noviembre de 1932, Agustín Aragón Leyva, uno de sus mejores críticos, escribió en las páginas de *Nuestro México* un ensayo que buscaba definir su estética, en donde apuntaba que Jiménez había "descubierto territorios inmensos de realidades que ni Weston ni Tina habían jamás sospechado o a lo menos (sic) carecieron de tiempo para buscarlas. Estas realidades viven y se incorporan a nuestra vida como datos nuevos... que vienen a sustituir lo que tan desafortunadamente se simboliza para muchos en el charro y en la

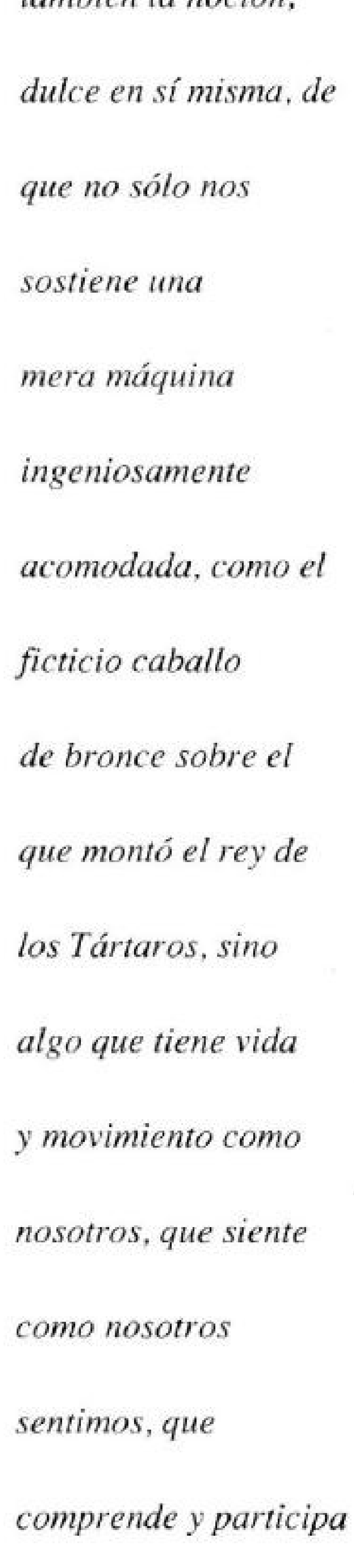


Agustín Jiménez, 1934.

china poblana, en la jícara de Michoacán y el sarape de Saltillo.

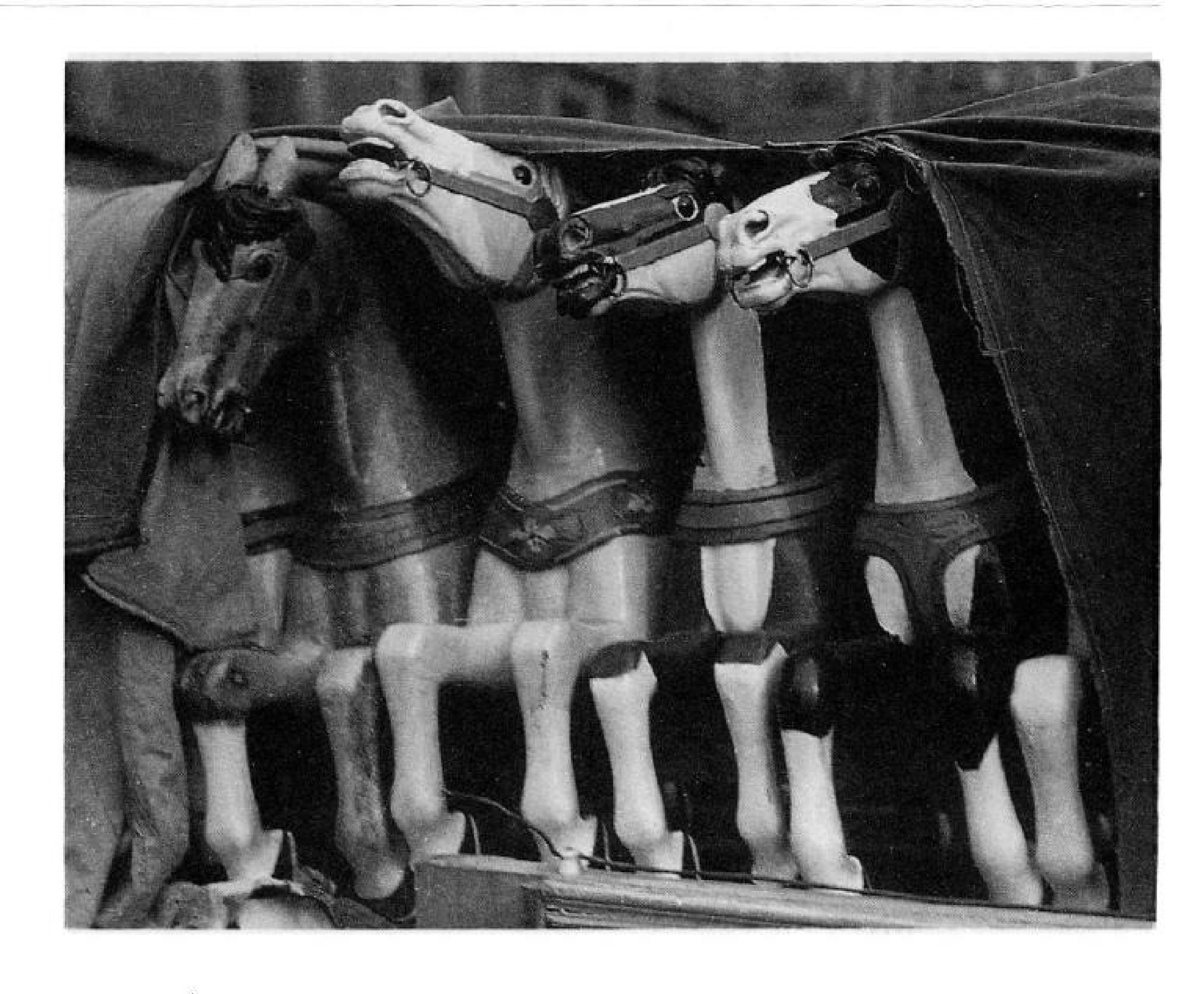
"Jiménez ha descubierto, repetimos, inmensos territorios, y si muchos objetan el gusto de sus ángulos de contemplación, nosotros podemos defenderlo aclamando que en el aire hay, simultáneamente, verdad en diversos sentidos y que A es A pero puede ser asimismo B y C". Estos serían sin duda los mejores años para la fotografía de Agustín Jiménez quien recibe elogiosos comentarios de Sergei Eisenstein y el apoyo de Alma Reed para que sus fotografías viajen, a través de los Estudios Delphic de Nueva York, de los cuales es directora, por Chicago, San Francisco, Los Angeles, Filadelfia, Nueva York y Londres.

Agustín Jiménez se volvería un fotógrafo solicitadísimo en esos primeros años de la década de los treinta. Colabora en *Excélsior, Revista de Revistas* y *Mexican Life*, entre muchas otras publicaciones; y muy pronto comenzaría su incursión en la industria del cine en dos clásicos de Fernando de Fuentes, *El compadre Mendoza* (1933) y *El fantasma del convento* (1934), como realizador de fotos fijas y, posteriormente ya, como cinematógrafo. Una industria que estaba también en su mejor momento y que terminaría por absorber a quien alguna vez había sido un singular experimentador en la fotografía mexicana.



Los placeres del andar a caballo no resultan sólo de las gratas sensaciones de un movimiento parecido al vuelo; hay también la noción, dulce en sí misma, de que no sólo nos sostiene una mera máquina ingeniosamente acomodada, como el ficticio caballo de bronce sobre el que montó el rey de los Tártaros, sino algo que tiene vida y movimiento como nosotros, que siente como nosotros sentimos, que comprende y participa profundamente de nuestros placeres.

W. H. Hudson



Manuel Álvarez Bravo, *Los obstáculos,* 1929.



Francisco Mata, *Sin título,* 1989.

CABALLOS

José Luis Rivas

—Otra vez—.
He aquí el ansia del niño tirándonos con firmeza de
  la manga, del vello de un brazo o de la tela del
  pernil.
Y, acto seguido, somos cómplices de su arranque
  implacable que nos obliga a hacer justamente lo
  mismo.

Tal es la gana desmedida que se inventa para sí un
  futuro pleno y un remozado deseo en ejercicio.
Porque lo así precisado o urgido es el placer mismo.
  La cámara, llevada de este impulso, hace sonar el
  clic que incuba la acción del retorno y la repetición
  mediante la apertura de una efímera ventana
  al mundo de los milagros diarios.

Y aunque los caballitos del tiovivo ocupan entonces
  un lugar muy distante o diferente de aquel que
  suele imponerles el adulto,
el ojo infalible del niño los descubre o inventa a

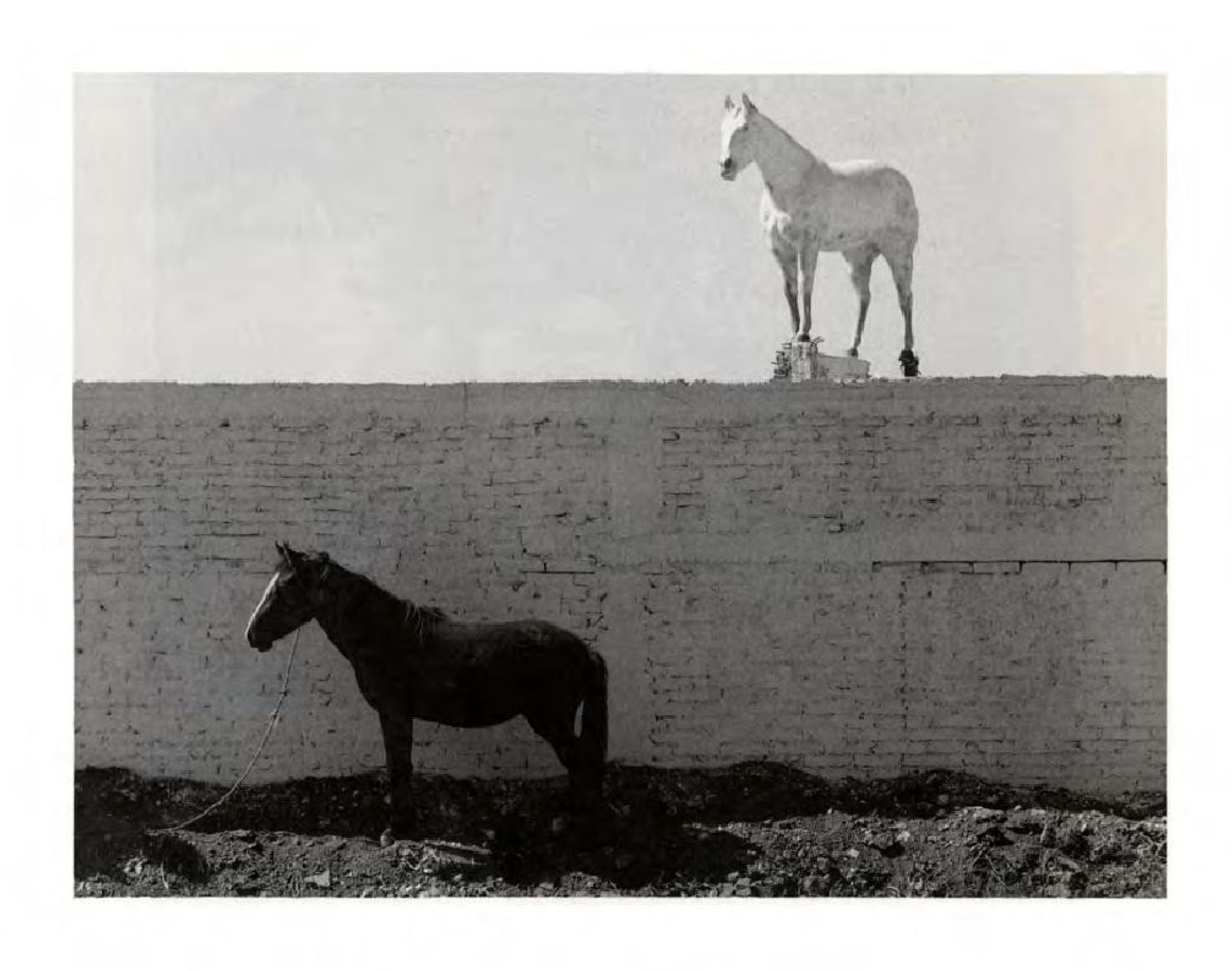
cada paso, haciéndolos girar en el circuito de su
insaciable avidez.

—Están allí. ¿Los ves?—.

Bajo la oscura lona del camión que los transporta (o
está a punto de hacerlo), albos o pintos, los caballitos
del desmontado carrusel dejan asomar una inquietud muy propia,
un azoro o una zozobra tan suyos que consiguen una
mirada de absoluta fijeza con el solo concurso
de un ojo alerta.
(Y, antes de esto, el gatillo accionado señala un
ritmo, con o sin el fogonazo puntual.)
—Mira, allí está el otro: tras la bambalina, o acaso
empujando apenas con el hocico, en ademán de
marcha, la cortina del cuarto trastero donde se
amontonan las reliquias de una infancia...—.

La cámara vagabundea por las calles despertando raras
coincidencias, golpes de suerte magistrales, inverosímiles
casualidades que dan fe de otras tantas
maravillas de un instante. Y lo hace con el azar
en su favor, puntualmente seducido, como un artista
que sacara partido en todo momento de sus
defectos.

Así, la cámara encumbrada ve por encima del hombro
del jinete la arroyada, todavía fluente entonces,
de los automóviles por céntrica avenida flanqueada
de escasos árboles.



Flor Garduño, *El abuelo era un caballo sencillo*, 1987.

Es esta misma caja mágica (oscura y nómada como ella
sola y que a cada asalto se gana la luz) la que se
ocupa, por complementaria paradoja, de sorprender
a su hermana gemela, la de los retratos, que está
montada en su tripié, sentando sede en la plaza o al pie
de la iglesia, escoltada de sus inseparables: el
caballo palomo enano y un elegante potro lucero.

Luego, llevando su intrusión hasta el abuso, la consabida
cámara ocupa el puesto mismo de su hermana
para robarle una de sus escenas
y gozar de la delicia de tomar a la niña montada en
la jaca pinta, a la sombra del beato, de la virgen
y del santuario,
todo esto bajo la mirada del padre, que nos vuelve
las espaldas sin lograr ocultarnos un ápice de
las inervaciones de su rostro complacido.

Y he aquí el caballito suspendido en el aire, que lleva
a lomos dos chiquillas morenas, con sus manos
firmemente asidas a un jirón de toldo con una
varilla que es también un paraguas fantástico

y que acaso las llevaría de viaje por los campos o el
monte si no desearan ellas dar todavía una vuelta
(¿otra vez?) en el carrusel del ansia.

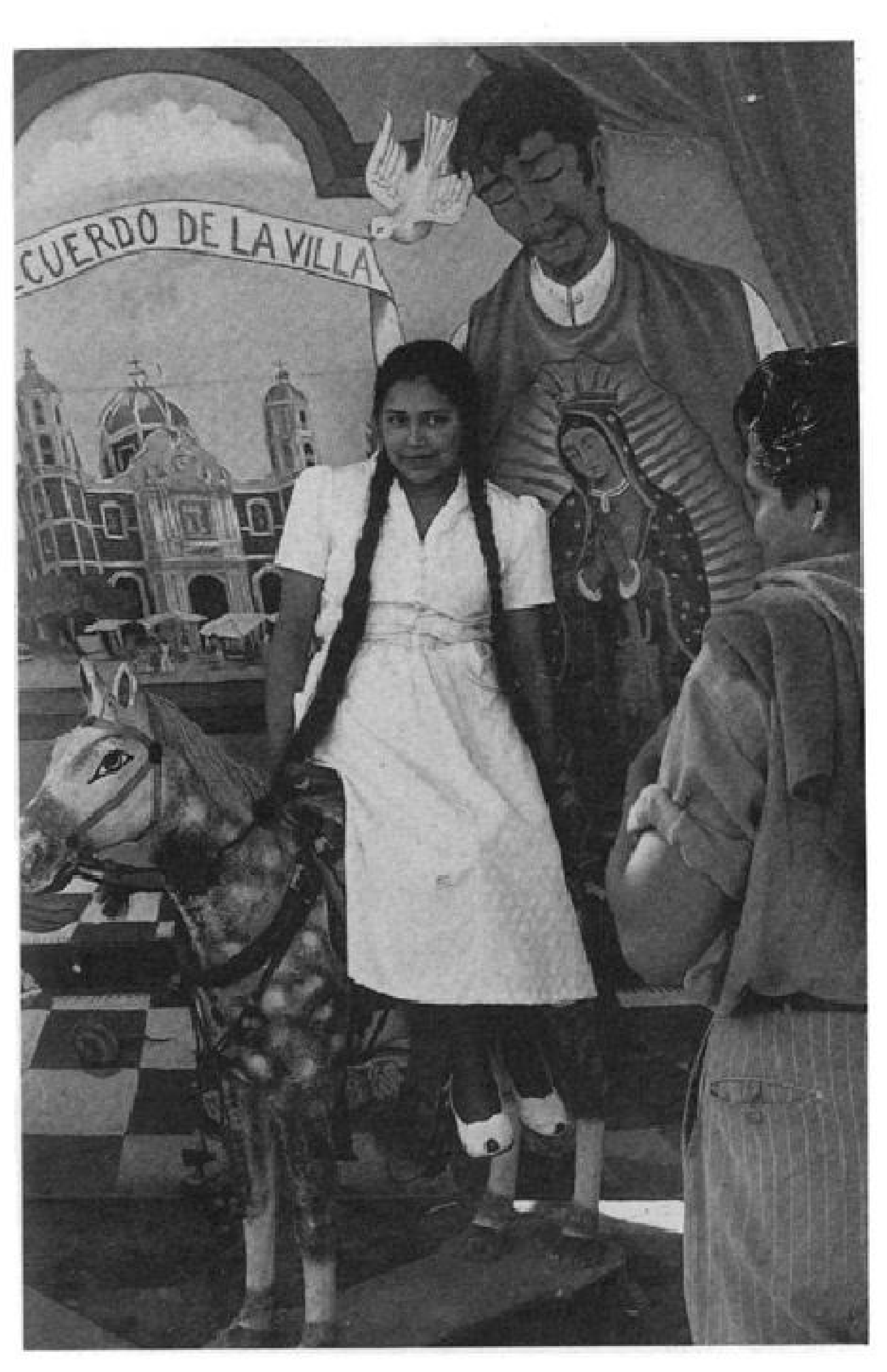




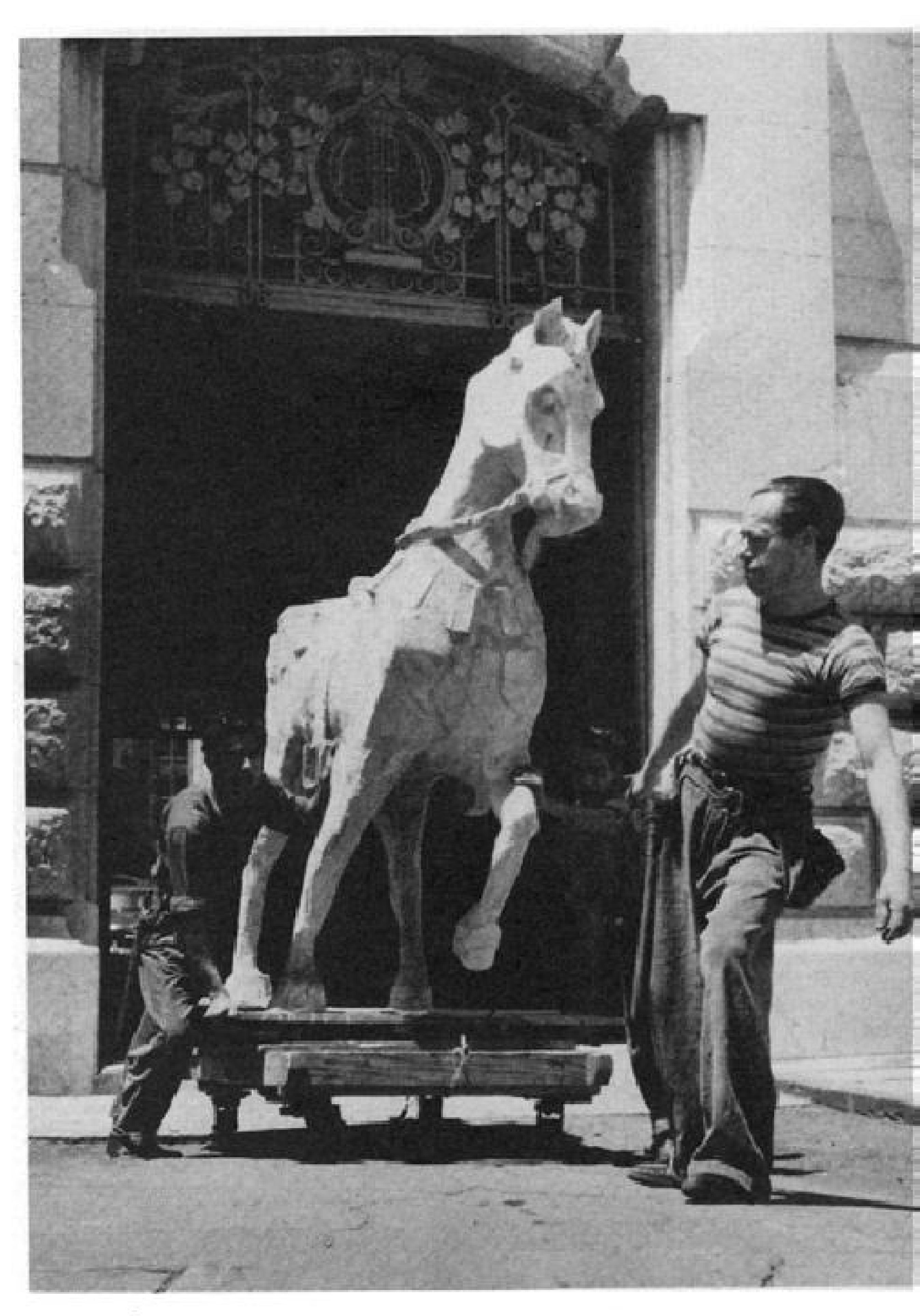
Pía Elizondo, Ciudad de México, 1991.

Gilberto Chen, *Murales de Xoco*, 1986.



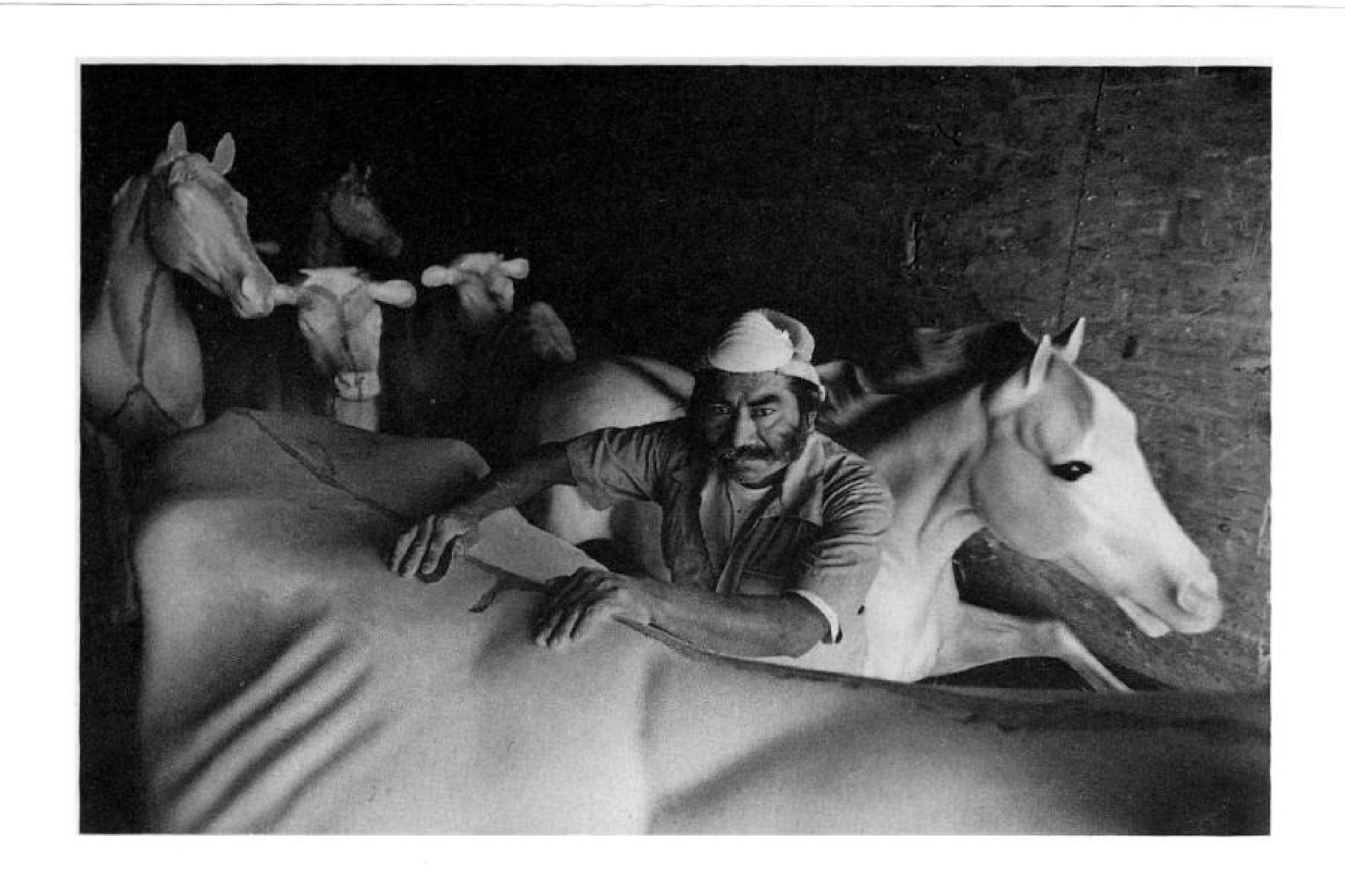


Nacho López, *Villa de Guadalupe*, 1950.



Lola Álvarez Bravo, *Saliendo de la ópera*, México, ca. 1950.

◀ María Guadalupe Velasco, *Sin título*, 1993.





Eniac Martínez, *Don Felipe Alvarado con sus caballos*, California, USA.

Pedro Valtierra, *Sin título*, 1993.



Héctor García, *Caballito dando jaque*, Ciudad de México, 1958.



▲ Colette Álvarez Urbajtel, *Caballos pintados*, 1965.

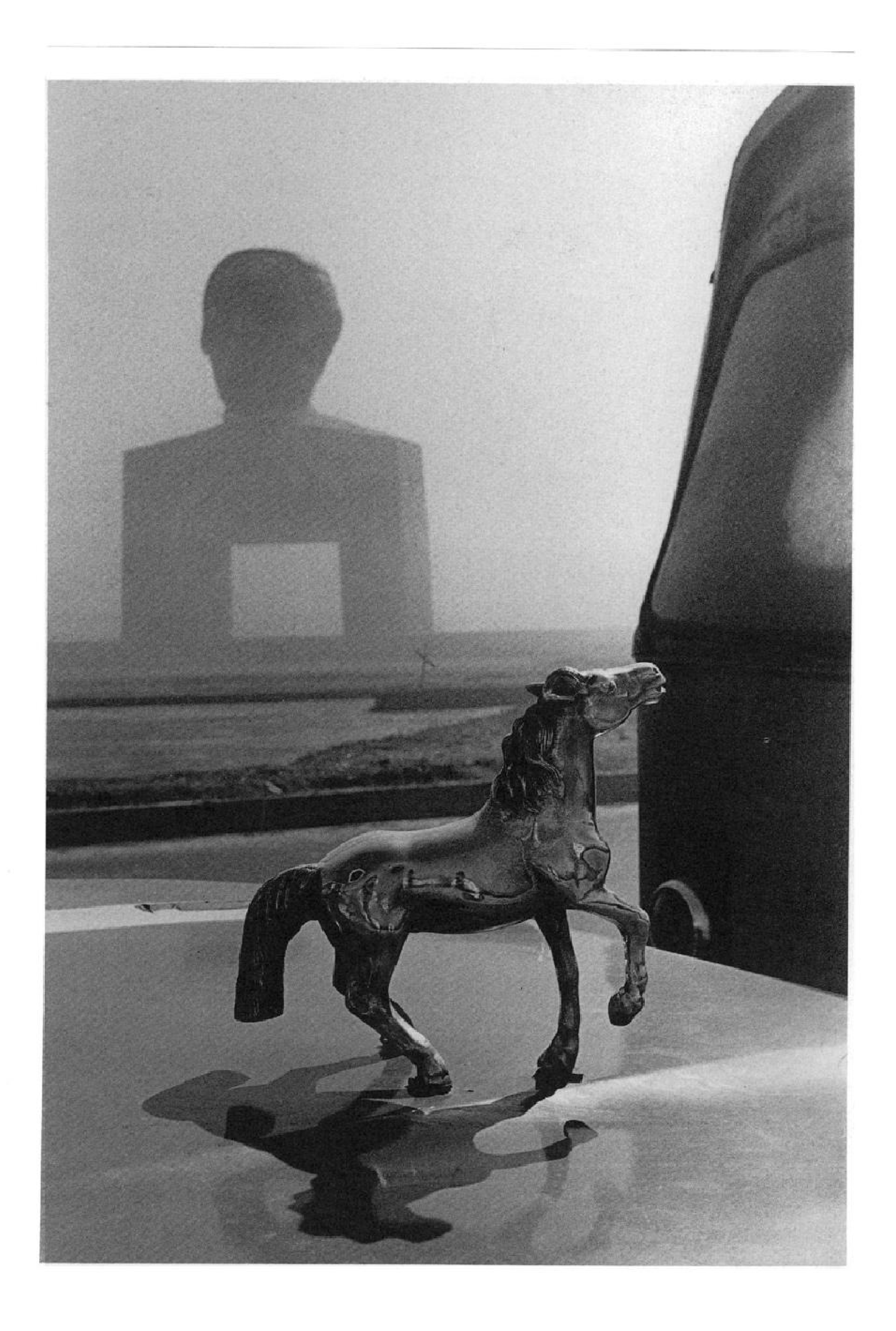
Yolanda Andrade, *El caballito*, 1988. ▶





Antonio Turok, Chiapas, México, 1980.







▲ Mariana Yampolsky, *En espera del cliente*, 1979.

◀ Pablo Ortiz Monasterio, *Relincho juarista*, 1988.



ENTRE LA DESNUDEZ Y LOS SIGNOS: Nahui Olin y Frida Kahlo

Sergio González Rodríguez



Edward Weston, *Nahui Olin*, 1923-26.

Las fotografías de juventud de la escritora, pintora y modelo de artistas Nahui Olin (Carmen Mondragón, 1893-1978) revelan un haz de indicaciones visuales y entrecruzamientos sobre el papel de la mujer en el contexto cultural de los años veinte. En ese marco, resulta interesante indagar sobre algunos trazos decisivos: los que clarifican la voluntad extrema de una persona enfrentada al paisaje de las normatividades morales y estéticas de la época. Con motivo de la muestra *Nahui Olin, una mujer de los tiempos modernos,* que preparó Tomás Zurián para el Museo Estudio Diego Rivera, se ha puesto al alcance del público no sólo la obra pictórica de aquélla, sino también los cuadros, los dibujos y las fotografías que varios artistas, entre los que destacan el Dr. Atl, Diego Rivera, Jean Charlot, Roberto Montenegro, Edward Weston, Matías Santoyo y Antonio Garduño, elaboraron a partir de su rostro o su cuerpo como fuente inspiradora.

Desde el principio de sus apariciones icónicas, Nahui Olin es un rostro que configura un cuerpo entre la desnudez y el deseo. Lo mismo en *Nahui Olin pelona* del Dr. Atl (1923) que en Nahui Olin como la musa de la poesía erótica de Diego Rivera (*La creación,* 1922-1923), ella encarna el misterio de la belleza temible, el límite de lo siniestro. El gesto hierático, los ojos de iluminada, la promesa ambigua de su cromatismo insólito por verdiazul, blancorrojizo y dorado en un medio de ojos, pieles y cabellos de tonalidades crepusculares, llevaban un sello excepcional que se confirmará con el paso de los años. Excepto el caso de Frida Kahlo, entre las demás mujeres que en el

Nahui Olin, una mujer de los tiempos modernos se exhibió en el Museo Estudio Diego Rivera del 9 de diciembre de 1992 al 25 de marzo de 1993.
La Cámara Seducida. Frida Kahlo. Se exhibió en el Museo Nacional de Arte del 17 de noviembre al 22 de diciembre de 1992.

◄ Manuel Álvarez Bravo, *Frida Kahlo y Diego Rivera*, ca. 1930.



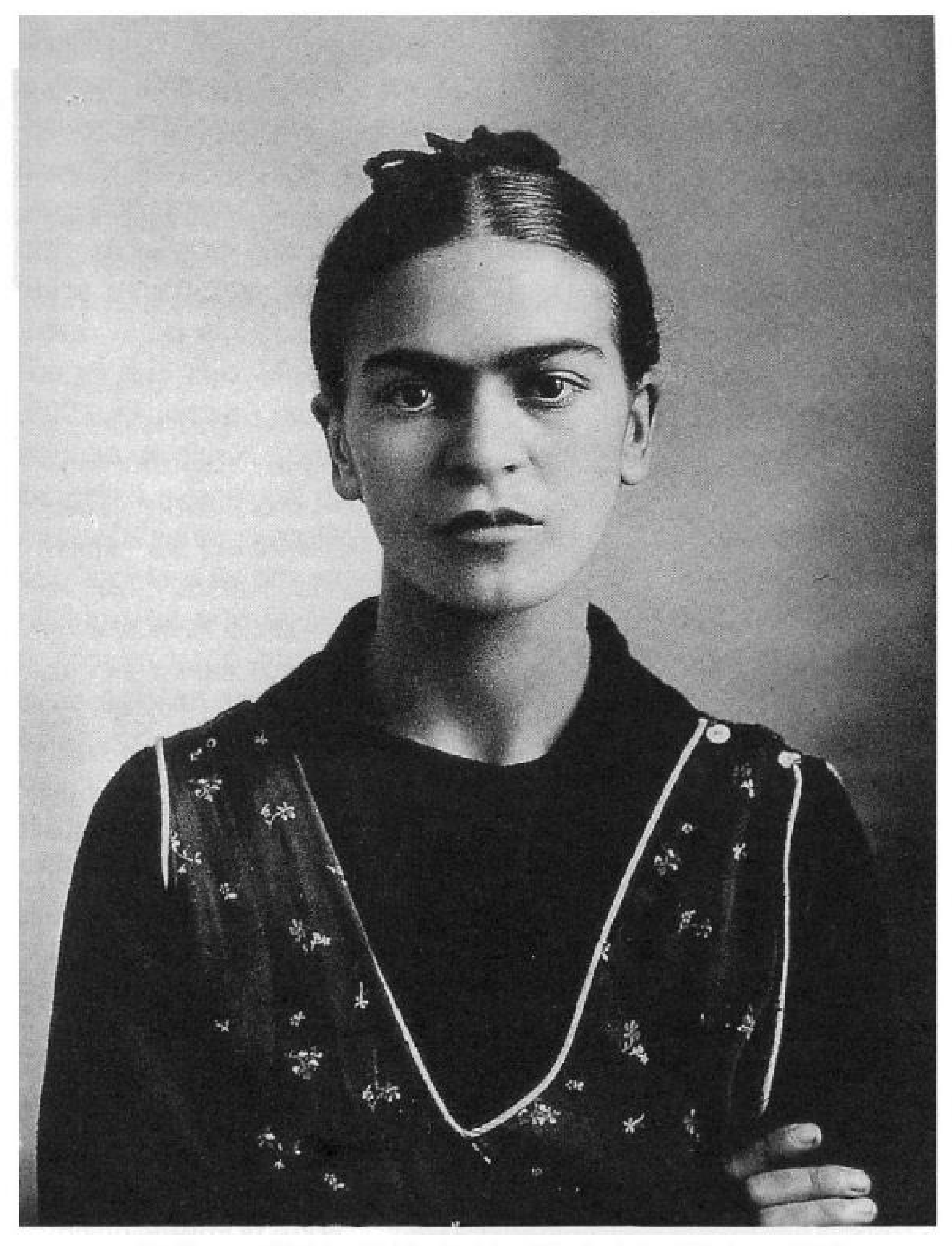
Anónimo, foto de Nahui Olin con dedicatoria al Dr. Atl.

período posrevolucionario accedieron a imágenes reiteradas en nuestra cultura (Lupe Marín, Tina Modotti, Lupe Rivas Cacho, Dolores del Río), Nahui Olin convocó el escrutinio mayor alrededor de su rostro que luego se extiende al de su cuerpo desnudo en una trayectoria moderna de los estudios de artistas a las páginas de las publicaciones: del velo a la develación. En los retratos que de ella capturó Edward Weston se advierte ya dicho tránsito: una desnudez a punto de expresarse, un acertijo hosco en la actitud, un coqueteo con lo informe. Al menos uno de estos retratos guarda la misma inquietud de los aciertos retratísticos consumados en esas fechas por Man Ray, su búsqueda oblicua de lo femenino.

Hacia el fin de siglo pasado, irradiaron de las metrópolis al mundo algunos atributos de la imagen de la mujer que fueron vigentes hasta este siglo: en ella asedian los signos de una amenaza ancestral que desafía al hombre. En su belleza no anida tanto la promesa de la felicidad sino los riesgos supremos de una Salomé decapitadora, de una Arpía, de una Vampira o de una Medusa cuyos ojos letales y cabellos viperinos aniquilarían los poderes viriles. En este sentido, una de las fotografías más seductoras de Nahui Olin es aquella en que, muy joven, aparece con los cabellos trasquilados. Como en otros de sus retratos, y al igual que el peso icónico de sus ojos y su boca, casi siempre hermética, los cabellos devienen el tercer elemento determinante de su rostro. Ausentes por un corte al ras, revueltos a tijeretazos, compuestos con un fleco en la frente, ensortijados, lacios o cortos, los cabellos de la modelo reflejan no sólo sus deseos proteicos e inconformes, su afán de incurrir en el juego del disfraz y las formas intercambiables de la apariencia sexual, sino concentran la desesperación del artista ante un indicio que lo rebasa. El rostro de Nahui Olin se presenta una y otra vez indómito, salvo cuando sus elementos básicos se encuentran vistos a través de disimulaciones y encuadres armoniosos. Así se advierte en el retrato de Antonio Garduño en que sus ojos se desvían en un desdén gracioso, su boca traza un engaño de figurín y los cabellos se ocultan en un sombrerito de *flapper* a la moda.

El auge de la fotografía se ha caracterizado por dos aspectos circulares: el primero reside en el fenómeno del fetichismo alrededor del cuerpo femenino, la fantasmagoría del dominio y la curiosidad; el segundo subraya la conversión de la imagen de la mujer como mercancía. Si ya desde los últimos años del porfiriato dichos aspectos se hicieron notar, fue durante la década de los veinte y los treinta que dichos aspectos se afirman y amplían por las imantaciones de la cultura urbana moderna y sus símbolos, su ideología, sus valores, sus representaciones. El temperamento moderno de Nahui Olin atraviesa ante todo por las libertades de su cuerpo, sus costos y sus riesgos, su movilidad, su decisionismo y sus placeres. Hasta la fecha se conservan dos tipos de series fotográficas del cuerpo de Nahui Olin: por un lado, las amorosas imágenes al desnudo de Antonio Garduño; por otro lado, las fotografías, también al desnudo y contemporáneas de aquellas, que logró para usos publicitarios un artista anónimo.

Los retratos de Garduño son para Nahui Olin un juego histórico. En ellos asume la personalidad de una modelo publicitaria más que la de una modelo académica. Cosmopolita y audaz, pareciera encarnar a aquellas mujeres *fireproof*, "tan cerca de mis ojos, tan lejos de mi vida", que poetizó José Juan Tablada. La actitud distante reproduce los



Guillermo Kahlo, *Frida Kahlo*, Ciudad de México, 1932.

acentos maquinales, el ballet acrobático e industrial, aéreo y ágil, preciso y eficiente de un cuerpo ante las elegancias del momento vistas desde un estilo *art-déco.* Ya sea que se arrope con un pequeño vestido de terciopelo volátil, con una bata de ribetes de peluche o adorne la desnudez de su cuerpo con un collar de cuentas o un cinto a la altura de su vello público, sus poses remiten a un esbozo de Ernesto García Cabral, cuando no recuerdan la apariencia *vamp* de las mujeres cinematógraficas, cuyo origen se remonta menos a los usos de la industria fílmica que al potente imaginario sobre la mujer que fermentó a finales del siglo XIX. Del intento de Nahui Olin por aproximarse como actriz a Hollywood, perduran dos fotografías anónimas para la Metro Goldwyn, en que una alegoría del velo sirve de ornato al cuerpo desnudo de la modelo, un tipo de propuesta escénica común en esos años. Así se puede observar en algunas fotografías similares que hoy resguarda el archivo Casasola.

La fotografía de desnudo en México comenzó a proliferar desde el inicio del siglo, pero es hasta los años veinte y treinta que se generaliza su circulación, casi siempre clandestina; coincide pues con el crecimiento de los impresos y las publicaciones que, como efecto de la paz social, se afianzó en los polos urbanos del país. La mexicana era un sociedad desmovilizada, que asistía al flujo migratorio a las ciudades, consecuencia de la lucha armada, y en el que contingentes de hombres y mujeres debían aprender su nuevo papel de carne laboral o, en el peor de los casos, de cuerpos marginales, desposeídos. El sentido de la identidad a partir del cuerpo, sus usos y placeres comienza también a clarificarse en forma colectiva. Los barrios de tolerancia sexual acceden a estudios fotográficos y los estudios se convierten en máquinas registradoras de la sexualidad secreta. Buena parte de las fotografías eróticas o pornográficas que consigna nuestra historia cultural, y cuyas muestras han llegado hasta nuestros días, data de esa época.

Nahui Olin manifiestó, a través de su vida íntima y la tarea de modelaje, que empleaba su cuerpo como estrategia pública de afirmación individual. Incluso su obra pictórica está llena de estas pulsiones: el cuerpo se expande, concéntrico y creador, lo

mismo que el universo en su festividad inabarcable. La persona refleja un microcosmos análogo a la génesis de la naturaleza en un ir y venir permanente, en un doblarse y desdoblarse, en un latido de vitalismo dionisíaco. No es casual que los motivos y temas, las composiciones y resonancias de los cuadros de Nahui Olin reiteren las dualidades y lo expansivo: parejas desnudas en el lecho o en la pista de baile, gatos y niños dobles, plazas de toros que son espirales multicolores. Y glúteos y ojos, y ojos que son glúteos y viceversa. Al contrario de la complejidad intelectual de una Frida Kahlo, Nahui Olin se inclina por las soluciones simples: le basta un mapa esencial que se recicla y, conforme pase el tiempo, se adelgazará y aligerará cada vez más.

Si se comparan las fotografías de Nahui Olin con las de Frida Kahlo, se puede detallar sus diferencias. Los retratos de Nahui Olin siguen una obediencia hacia la desnudez mientras los de Frida se cubren de signos y sentidos, de anillos y trenzas, de ropajes típicos y collares, de un anhelo de representar alegorías mexicanas que traducen auténticos retablos personales; ahí, las prótesis y los aparatos de ortopedia terminan por incorporarse con naturalidad. En Nahui Olin el dolor es desposesión; en Frida el sufrimiento se traduce en acopio. En la primera, la adversidad obliga a un empeño que dis-



Lola Álvarez Bravo, *Frida Kahlo*.

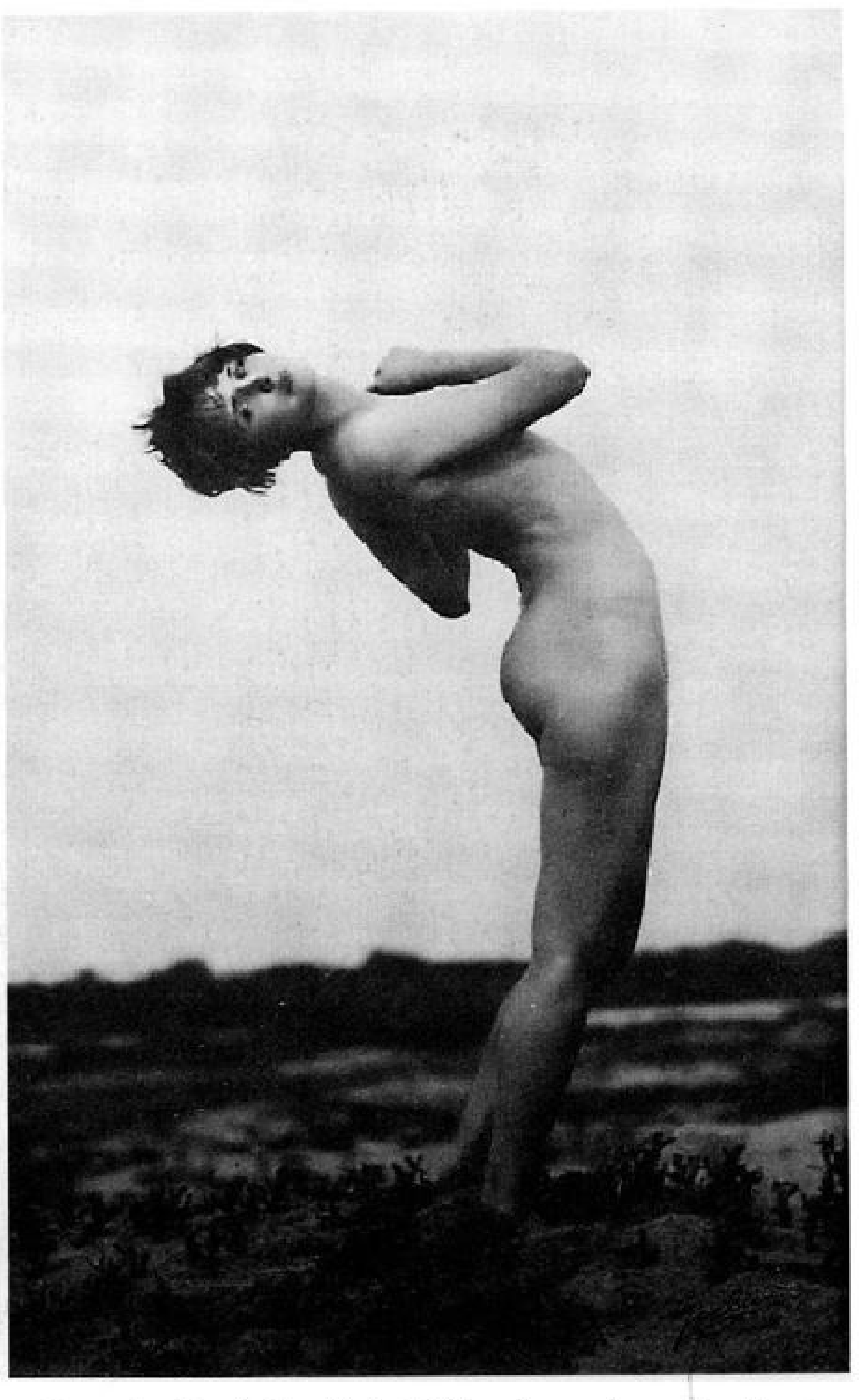
persa la inteligencia; en la segunda, el destino aciago propicia un intelecto concentrado. Incluso la continuidad de su respectivo paso ante la cámara fotográfica deslinda sus oposiciones: mientras Nahui Olin se entregó al olvido y al paso del tiempo sus fotografías serán más escasas, Frida encontró, en cambio, el favor de los fotógrafos hasta el *rictus* funerario. La una vio diseminar la sombra afrodisíaca —Afrodita, dicen los antiguos, es una deidad cruel—; la otra, no dejó de ampararse en la prudencia de la cultura, fiel al fin a la legendaria Atenea. En 1925, Frida Kahlo le escribe lo siguiente a Alejandro Gómez Arias: "Nunca se me va a olvidar que tú, al que he querido como a mí misma o más, me tuvieras en el concepto de una Nahui Olin o peor que ella misma, que es un ejemplo de todas ellas".

Como lo ha mostrado Hollis Clayson en su libro *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era* (1991), en la línea cultural que se tiende entre el impresionismo, Picasso e incluso muchos artistas posteriores, se construye una ideología de género que canoniza ciertas representaciones de la Mujer, y tiene su núcleo en un juego de ambigüedades donde la prostituta es el modelo que revela la belleza y al mismo tiempo es emblema de la vida moderna. Entre nuestros artistas, cuya educación sentimental y estética tuvo como epicentro tales matrices metropolitanas, no fue ajeno el influjo de esa ambigüedad. Aun está pendiente el estudio de los

paisajes invisibles entre los estudios, los artistas, las modelos y la vida bohemia en el arte mexicano del siglo XX. Unos versos de Armando de María y Campos de 1921 servirían de indicio al respecto:

El alboroto crece. En el semblante fosco/de esta ambigua cantina, pálida y desvelada,/inyecta "La Esmeralda" su sonrisa pintada/ igual que un boceto de los que pinta Orozco.

Cuando Frida Kahlo se refiere a Nahui Olin en aquella carta de mediados de los años veinte alude a esa fama ambigua de "todas ellas", en la que subyace una pregunta incesante, como en el caso de algunas de las mujeres que aparecen en Renoir, Degas, Manet o Picasso: ¿son o no son prostitutas? La liberalidad sexual que ejerció Nahui Olin en su vida, el prestigio negro que la acompañó hasta su muerte, se ha explicado en los últimos tiempos desde un argumento: la intolerancia alrededor de su persona fue un producto típico de un medio machista e hipócrita, y todo aserto que no recurra a la reivindicación de un feminismo retroactivo y cándido sería sólo un eco de aquel peso intolerante. En dicho argumento, sin embargo, destaca un contrasentido. Los testimonios de la época indican lo que se ha buscado disimular: Nahui Olin poseyó el temperamento y la osadía para hacer de su cuerpo lo que quiso, incluso habilitar una sala de su casa como "consultorio médico" para su clientela sexual. Salvador Novo, en esa época, montó una escenografía íntima al estilo de las prostitutas de Cuauhtemotzin, que le permitía oficiar sus encuentros con una fauna disímbola de choferes, soldados y "locas". ¿Por qué negar en Nahui Olin lo que se reconoce en Novo, la actitud radical ante su cuerpo?



Antonio Garduño, *Nahui Olin, desnudo en la playa*.

Lola Álvarez Bravo ha dejado testimonio de su encuentro con una Nahui Olin cuya juventud la abandonaba:

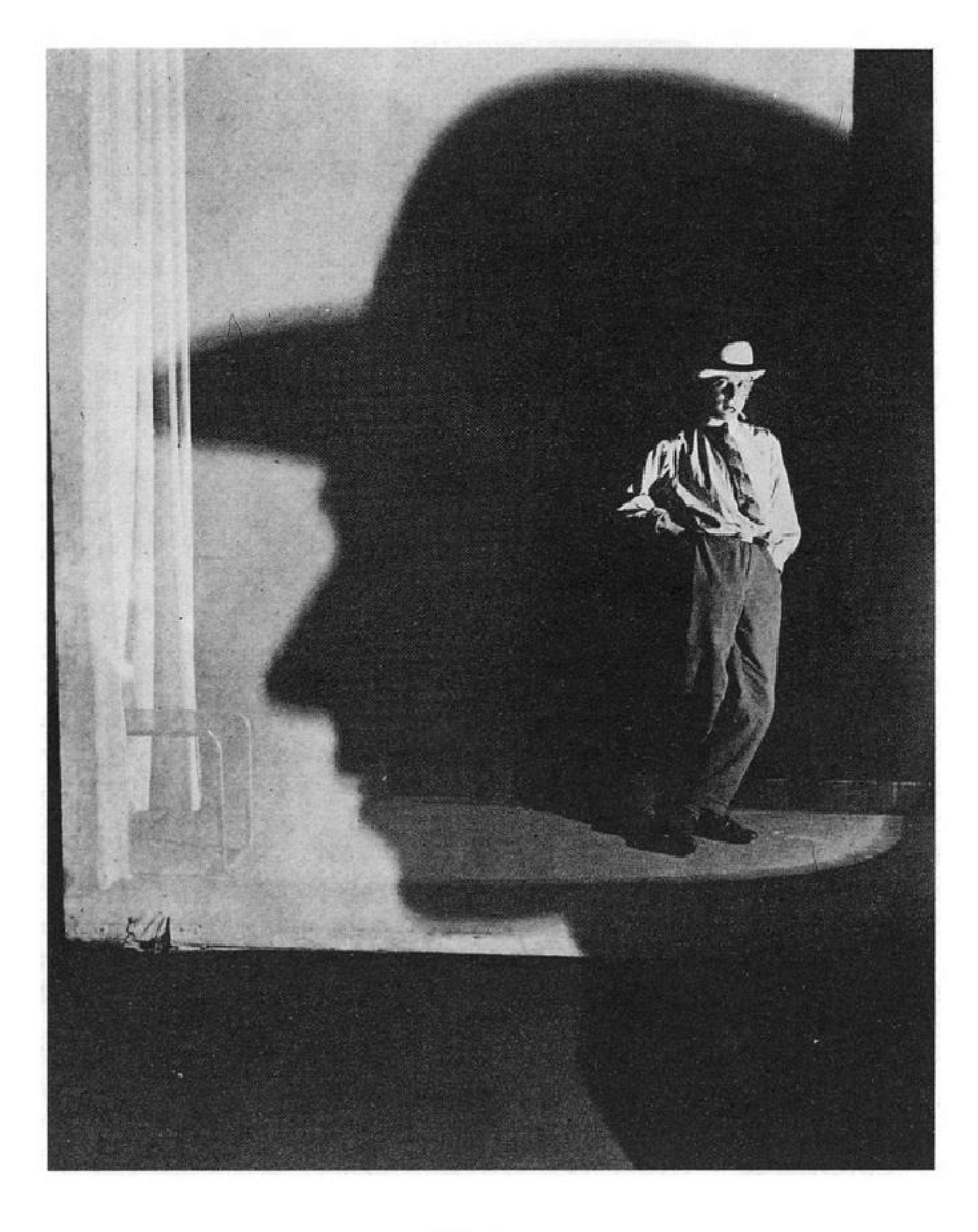
"Oye, Nahui, pero enséñame las fotos que tienes, ésas que te sacó Weston y las que te sacó Tina", le dije yo.

"Ay no, ésas son porquerías. Te voy a enseñar las otras"; y me sacaba un montón de periódicos y revistas como de segunda o de tercera, en las que estaba de bailarina, alzándose las enaguas por detrás para enseñar las sentaderas y torciéndose toda para voltear y sonreír muy picaresca...

"Y esto, Nahui".

"Ah no, pues son mis éxitos, por que ya ves que he sido una mujer muy hermosa".

De ese muestrario fotográfico que menciona Lola Álvarez Bravo sólo se conocen las imágenes de Weston y un par de desnudos comerciales de *Ovaciones*. Quizá algún día observemos las otras huellas anómalas de la pintora y modelo mexicana, el paisaje completo de su infierno particular.

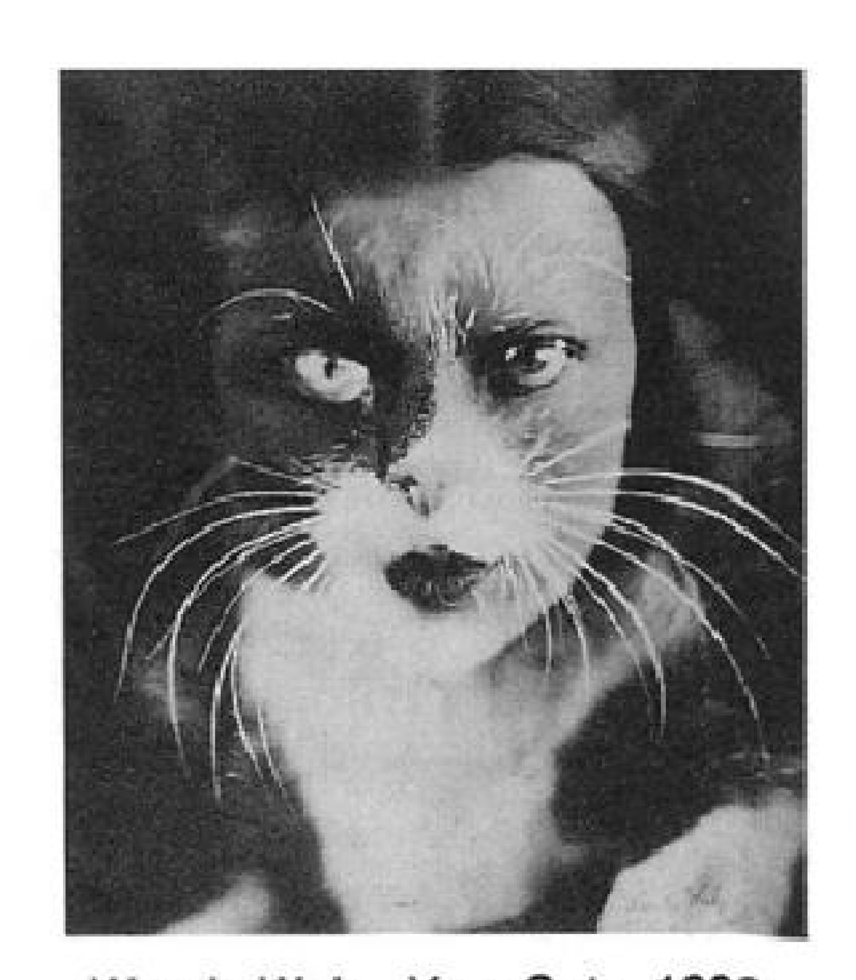


Heinz Loew,
1927-1928.

EL VANGUARDISMO ALEMÁN DE LOS VEINTE

Andrés de Luna

La fotografía elaboró un discurso en el cual la técnica suplantaba, aparentemente, a la expresividad. Muchos artistas se negaban a utilizar el invento para ampliar sus horizontes plásticos, ya que desconfiaban de la idea de representar imágenes a través de un medio mecánico. Por ejemplo, entre los impresionistas se consideró a la fotografía como un instrumento vergonzante, de ahí que Edgar Degas, Toulouse-Lautrec y otros, prefirieran establecer un vínculo de "clandestinaje" con el aporte de Daguerre y Niépce. Esto con el afán de evitar suspicacias o malentendidos, porque la fotografía era ideal en términos prácticos: un pintor tomaba un paisaje, un desnudo, un bodegón o un retrato y podía basarse en dicha imagen para concebir un dibujo o un cuadro. La pura idea de sustituir los métodos tradicionales por una novedad técnica, colocaba a los artistas en un dilema que terminaba por orientarse hacia las



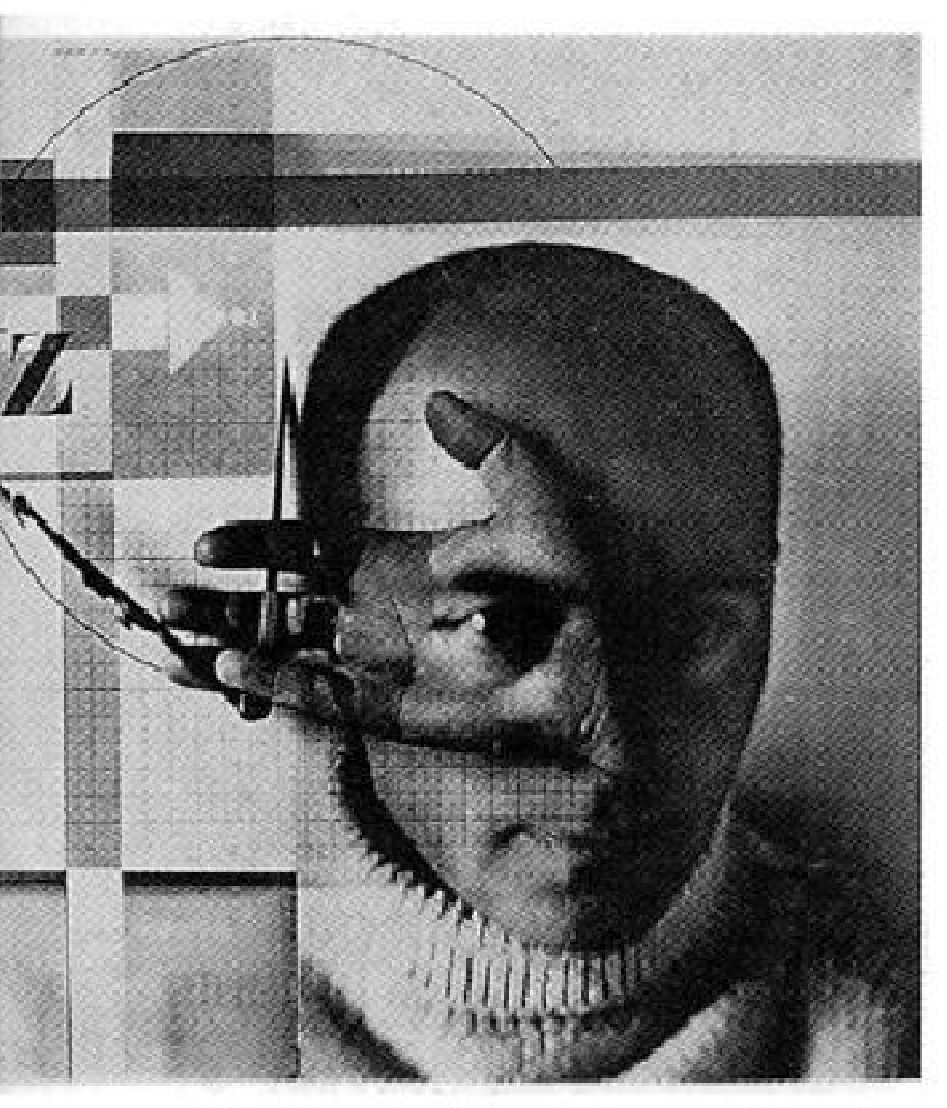
Wanda Wulz, *Yo + Gato*, 1932.

formas permitidas por las academias y los críticos.

No fué sino hasta la época de la Bauhaus (1919-1933), que los artistas se dieron cuenta del error de catalogar a la cámara fotográfica como un recurso innoble. Aunque, debe aclararse, que en tan distinguida institución académica, la fotografía llegó paulatinamente al aula. El espíritu de la vanguardia racionalista, proclama habitual de Walter Gropius y algunos de sus docentes bauhasianos, pudo admitir las enseñanzas visuales de un medio expresivo con más de medio siglo de existencia.

El caso de Man Ray tuvo cierta aura de singularidad, y sin embargo sus producciones experimentales se remontan a los años que van de 1920 a 1934, cuya clara coincidencia con la Bauhaus, hace pensar en que la imagen fotográfica no alcanzó su verdadera dimensión sino hasta la segunda década del siglo. Artistas de la talla de Eugène Atget (1857-1927) tuvieron que revalorarse tiempo después de la realización de su obra, debido a que el discurso fotográfico era ajeno a las consideraciones de los críticos. Sin embargo, y con la distancia que permite el paso de los años, podemos considerar que fue en la Bauhaus donde se elaboraron las principales ideas que dieron sustento y legitimidad a la actividad del fotógrafo-artista, incluso en el plano experimental. De ahí la importancia de una

Bauhaus. Fotografía alemana se exhibió en el Museo Mural Diego Rivera, de noviembre 1992 a enero 1993.



El Lissitzky, *El constructor (autorretrato)*, 1924.

exposición como *Bauhaus. Fotografía alemana*, que forma parte de la serie de colecciones llamada "La fotografía en Alemania desde 1850 hasta nuestros días", cuya concepción original se debe a Wulf Herzogenrath.

Bauhaus. Fotografía alemana es un recorrido por las imágenes que dan cuenta del trabajo de Walter Peterhans (1897-1960), quien cumplió una labor docente en el campo de la fotografía. Él fue un instructor que además se convirtió en un buen practicante del bodegón, ese género clásico que fue menospreciado porque se le consideró trivial. De Peterhans pudieron verse cuatro imágenes que lo ubican como un fotógrafo talentoso que busca en los objetos un diálogo íntimo. En su búsqueda hay algo de apacible, nada de estridencias, cuando más un intento por capturar el movimiento de una copa o la belleza plástica de los cristales o de las texturas de un pescado.

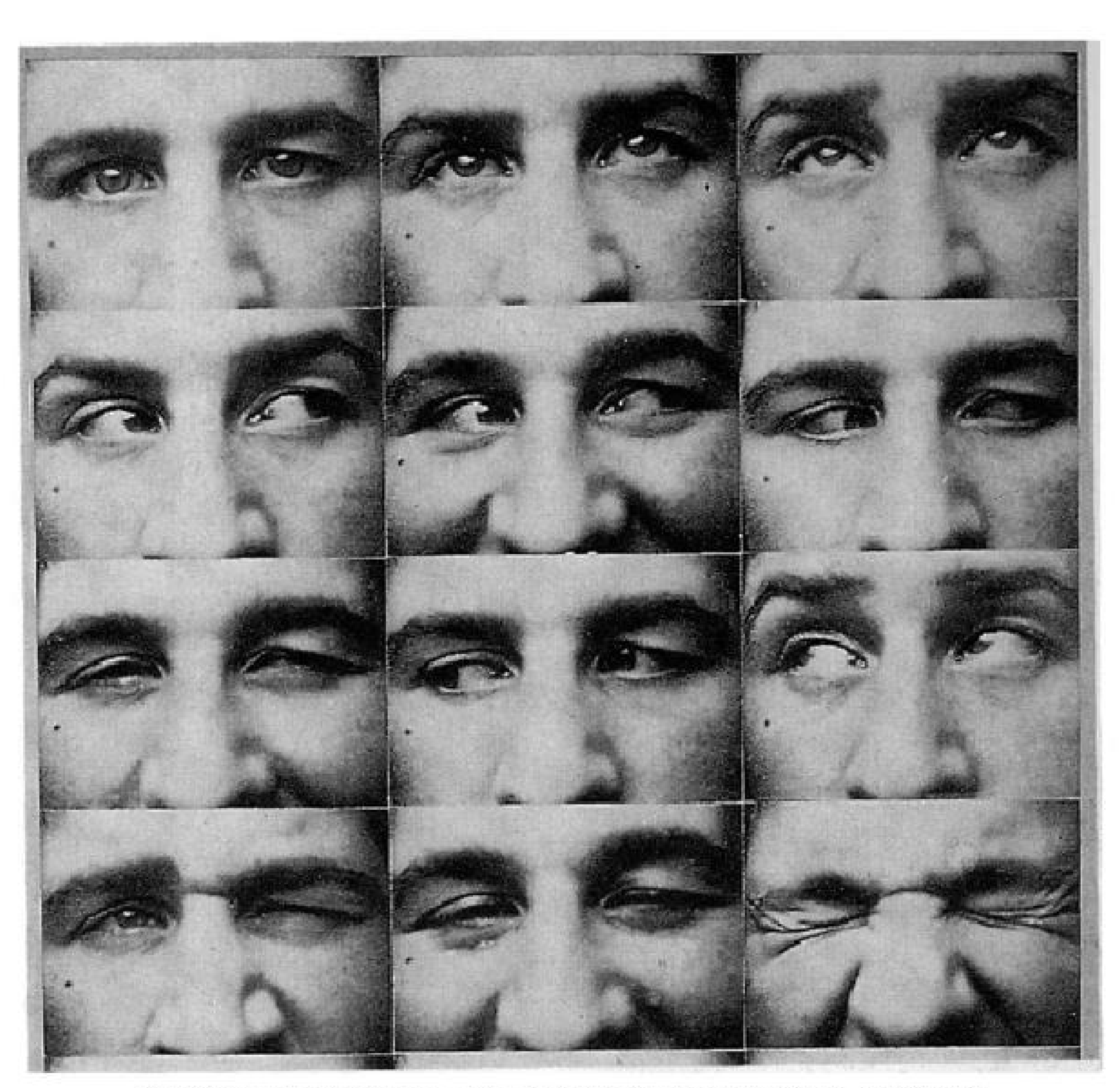
En términos pedagógicos, Joost Schmidt (1893-1948) fue uno de los maestros que pusieron mayor dedicación a sus cursos bauhasianos; él compartió la propuesta de hacer de la fotografía un medio adecuado para alcanzar algunas de las metas creativas de la institución. Este artista nacido en Hannover supo ubicar campos que estaban disociados o que parecían ajenos entre sí; de esta manera, luego de 1928 establece los vasos comunicantes entre el Taller de Publicidad, que el propio Schmidt dirigía, y el de Fotografía comandado por Peterhans. Resulta interesante observar cómo a partir de los años treinta el discurso publicitario comenzó a sustituir la iconografía de los ilustradores y dibujantes por el uso de las composiciones fotográficas. Schmidt avivó en la cátedra aquello que formaría parte de las modalidades futuras del amplio campo de la mercadotecnia.

Por otro lado, en México, las vanguardias creativas del presente siglo se conservan casi inéditas al gran público, por ello es interesantísimo observar las imágenes que componen *Bauhaus. Fotografía alemana*, que fue una muestra excepcional, ya que se pudieron observar la mayor parte de las sugerencias temáticas y formales propuestas por esta escuela. Es decir, en la muestra se vieron los trabajos de aquellos que practicaron los distintos géneros de la fotografía, elaborados con un ojo vanguardista o como un ejercicio tradicional.

En el libro *Pedagogía de la Bauhaus* de Rainer Wick (Alianza Forma, 1986), se lee que "un importante campo de experimentación fue para Moholy-Nagy la fotografía, cuyas posibilidades estéticas descubrió a través de Lucia, su primera mujer, que era fotógrafa. Sin tener conocimiento evidente de los experimentos de Christian Schad (Shadogramas) y de Man Ray (Rayogramas), Moholy empezó a sondear a partir de 1922, «la fotografía sin cámara». El resultado fue la invención del «fotograma». Los primeros fotogramas responden formalmente al concepto creativo constructivista del artista y se muestran como una transmisión de problemas plásticos de su pintura a la fotografía. Frente a ellos, los fotogramas posteriores, que desde el punto de vista formal son más libres, presentan un verdadero interés por la modulación activa del espacio por medio de formas luminosas «abstractas»". Este párrafo es interesante porque sintetiza aquello que fue la parte medular de la Bauhaus, ese cruce de caminos entre el armado geométrico o el interés por las abstracciones. En el primer apuntalamiento está el racionalismo de Weimar, que incidió en la inteligencia alemana heredera de Goethe y Schiller,

mientras que el espiritualismo de Kandinski llegaba por medio de la teosofía de madame Blavatsky. En un principio estas nociones parecieron contradictorias, pero en la práctica adquirieron una envidiable condensación. Lo cual significó que el "constructivismo" navegó en las aguas profundas de un esoterismo que hasta la fecha apenas comienza a estudiarse. En la fotografía bauhasiana están enunciadas ambas vertientes, el carácter formal de las composiciones geometrizantes o el carácter lírico de las abstracciones. También están aquellos que dieron cuenta de los testimonios culturales de la danza o de las ciudades, sin olvidar la espléndida serie de Lucia Moholy-Nagy con sus tomas de los edificios de la Bauhaus. El juego de líneas aparece con una admirable pureza; las instalaciones de Dessau son un reflejo de las preocupaciones de los diseñadores y arquitectos, y la Moholy-Nagy las emplea para atrapar una búsqueda expresiva. Elimina la confrontación de la escala humana y se concreta a mirar los inmuebles con avidez. Ahí están los grandes armazones de cristal y acero; el contraste de lo blanco de las paredes con los ornamentos pintados en oscuro. Esta serie la complementó Lux Feininger con otras vistas de la Bauhaus.

En el retrato destacaron Gertrud Arndt, Marianne Brandt, Umbo, Florence Henri y Xanti Schawinsky. Se trataba de poner en escena las experiencias plásticas que libraran a los retratados de los yugos del academicismo. Por ejemplo, Schawinsky coloca a sus personajes en una composición de opuestos: uno está sentado, mientras que el otro está detrás de una escalera metálica. La atmósfera parece enrarecida por las luces que ha trabajado el artista. En esa iluminación nada hay de realista y por ello se esparce la claridad como una ola caprichosa que llega de izquierda a derecha para proyectarse en el suelo y en la pared. En el caso de Florence Henri se coloca en "contrapicada" y mueve su cámara en un ángulo extraño, con ese rebuscamiento que quiere traducirse en experimentación. En esta imagen sobresalen cuatro rostros masculinos, además de un espejo que enseña un aspecto de la arquitectura. El efecto es espléndido y habla de la compleja elaboración, así como de las enseñanzas bauhasianas en la plástica contemporánea. El uso barroco de esa angulación la hace interesantísima, por más que técnicamente sea defectuosa, su expresividad gana en otros sentidos.



Kurt Kranz, *Serie de ojos* (montaje de 15 fotos), 1930/31.

Sería imposible reseñar la diversidad de proposiciones de *Bauhaus. Fotografía alemana*, pero basta decir que hacen falta exhibiciones como ésta para recuperar la frescura del ámbito experimental o la transparencia del ejercicio académico. Ojalá que pronto se vean en México algunas otras de las exposiciones de "La fotografía en Alemania desde 1850 hasta nuestros días".



WERNER BISCHOF
Tres fotografías

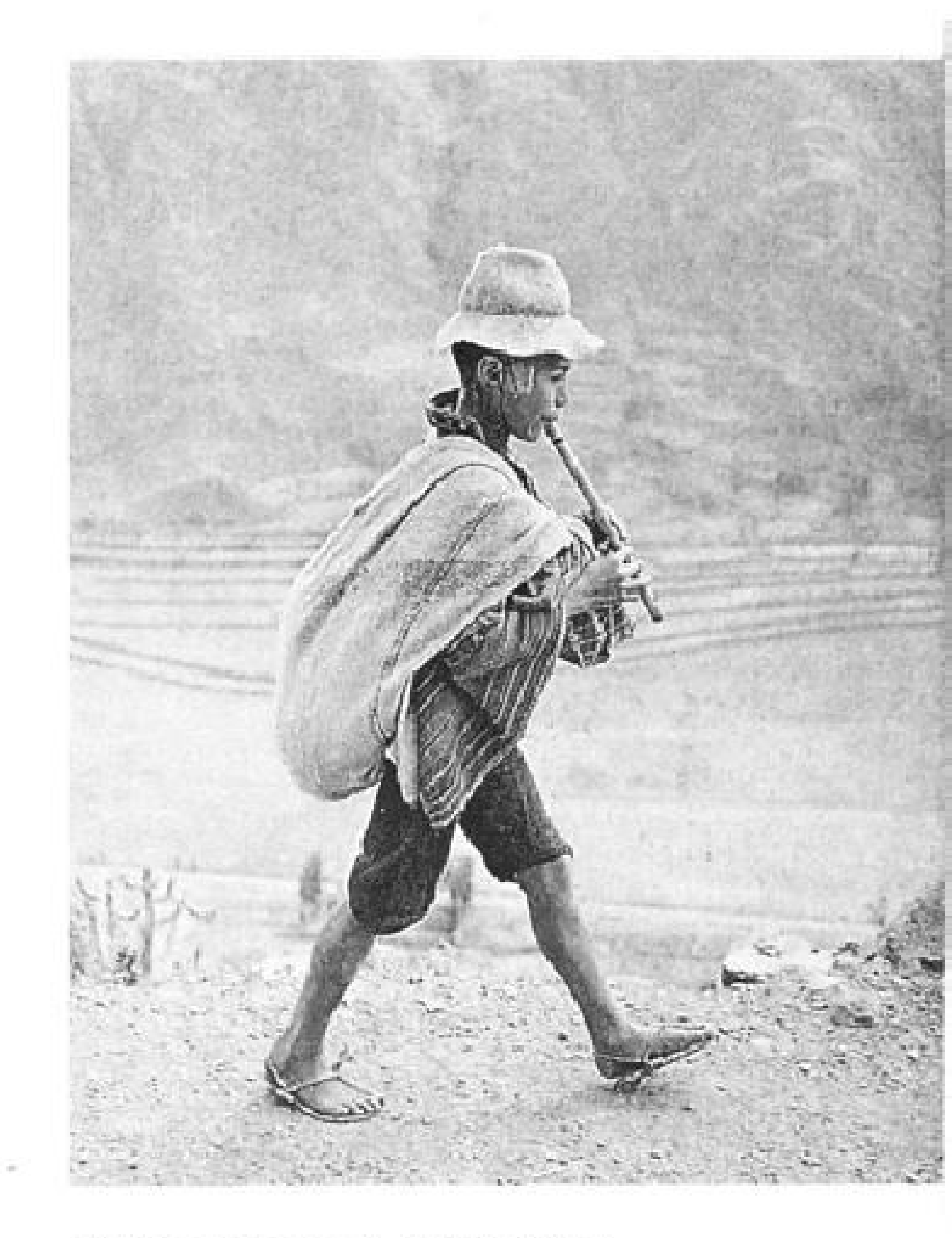
Patricia Gola

Mi primer encuentro con Werner Bischof fue en el Museo Franz Mayer, donde se presentó recientemente una muestra bastante completa de su trabajo: dieciocho años de intensa actividad como fotógrafo independiente y como reportero para algunas de las más reconocidas revistas ilustradas de su tiempo —*Du, Picture Post, The Observer, Life*,— entre otras. Además de miembro activo de Magnum, cuando Robert Capa era presidente.

Una leyenda acompaña a la obra de Bischof. Es la historia de una vida cortada antes de tiempo. Bischof murió a los treinta y ocho años, cuando el jeep en el que viajaba cayó a un barranco. Su historia es también la historia de una pasión: Rosellina, su esposa, a quien conoció en Milán. Y de una paternidad inconclusa. Su hijo Daniel nació nueve días después de la muerte de su padre. Significativamente también, ese hijo, actualizando una vez más el mito clásico, dedicó años de su vida a ir en busca de su padre, y su manera de hacerlo, fue ahondar e investigar en el trabajo de aquél a quien nunca conociera sino por sus fotografías. Imágenes que son también, fatalmente, el recuento de una vida.

La exposición de este fotógrafo suizo, nacido en 1916, permite ver el camino de sus obsesiones. Desde su preocupación temprana por el mundo de las formas y de la composición —la riqueza de los objetos desnudos, de su textura, su brillo— hasta su acercamiento al mundo de los marginados (niños, prostitutas, hambrientos, refugiados, indígenas): una fotografía inevitablemente más declamativa, donde priva la idea, aunque siempre enmarcada en un ámbito de perfección formal y simetría.

Bischof era consciente de este proceso. Claude Roy apunta, citando algunas de sus cartas, la importancia creciente que iba adquiriendo en sus imágenes la gente y el movimiento. Frente al estatismo primero, la acción y el cambio.



Werner Bischof, Perú, 1954.

Sus viajes sucesivos no son sino la verificación de este anhelo: Alemania, Hungría, Checoslovaquia, Rumania, Polonia, Finlandia, Suecia, Dinamarca, Islandia, Inglaterra, Italia, Grecia, India, China,

Werner Bischof, 1919-1954 se exhibió en el Museo Franz Mayer, durante febrero de 1993.

◀ Werner Bischof, *Flores artificiales*, Tokio, 1951.



Werner Bischof, *Niña sordomuda*, Zurich, 1944.

Japón, México, Perú...

Particularmente sugestiva me parece la foto de una sordo—muda, tomada en Zurich, en 1944. La cabeza recortada, apoyada sobre una superficie de madera lustrosa, como si se tratara de una parte separada del cuerpo, los ojos cerrados, la expresión reconcentrada y reflexiva. El fotógrafo no la ha captado de frente. El rostro de la muchacha tiene la postura y la fuerza de una escultura con vida: los rasgos finos y perfectamente delineados, el gesto despojado de lo aleatorio y superfluo. Tampoco hay en este rostro bello marcas o adornos: signos del mundo sensible. La cabeza desnuda, a un tiempo pesada y ligera, y junto a ella, la figura geométrica —como la de un pandero— en forma de círculo. La muchacha está empeñada en captar alguna vibración, algún sonido. Tanto ella como el fotógrafo están concentrados en la tarea de captar realidades diversas, pero la atención de ambos se concentra en un mismo punto. El fotógrafo posa el ojo donde converge la luz, en este preciso punto también, la muchacha aguza el oído. El fotógrafo y la muchacha coinciden en su búsqueda simultánea de la luz y del sonido.

Un silencio enorme rodea la imagen, lejos de toda interferencia y bullicio. Es curioso que una foto pueda traer ecos, resonancias e igualmente habitar en el silencio, en el vacío.

Flores artificiales (Tokio, 1951), se conecta de una extraña manera con la foto de la muchacha sordo—muda. En esta imagen, como en la arriba descrita, el aislamiento es lo que prevalece. Cada flor, sumergida en su vaso individual, forma extraños paisajes submarinos. Frente a lo artificialmente creado, el agua del río —el paisaje real— atrás, se vuelve uno con el contenido. Bischof supo captar en este "paisaje reducido" una atmósfera plenamente oriental. Estas flores nos traen reminiscencias de aquellas estilizadas estampas japonesas pintadas en esterillas o en frágil papel de arroz. Son "flores artificiales" como paraísos. Sueños aislados, mundos fantásticos, que pueden ser por un módico precio adquiridos.

Por último, me detendré en aquella imagen sorprendente donde los que parecen restos de varillas de metal retorcido —en realidad, tallos de lotos tronchados por el duro invierno— forman grafismos, figuras.

La imagen se divide clara-



Werner Bischof, *Las afueras de Tokio*, 1951.

mente en tres zonas diferenciadas. La zona inferior —el cuadro abstracto— ocupa significativamente más de la mitad de la foto. La zona intermedia —una plantación de arrozales— hace las veces de espejo. Por último, el área superior de la foto, donde se hacen visibles, tras una cortina de agua, los suburbios de una población fabril: casas, chimeneas, postes y cables de luz.

Tanto en la parte inferior como en la del extremo opuesto aparecen formas geométricas salvo que, mientras que arriba son regulares, abajo no lo son. Por lo demás, la densidad del área inferior es variable y, de hecho, hacia el centro de la foto se produce una suerte de aglomeración. Esto determina un cambio de ritmos en la foto.

¿Abstraccionismo versus realidad? Lo menos que puede decirse es que sorprende la nitidez y claridad del "cuadro abstracto" frente a la indefinición y opacidad de "lo real". Mientras arriba la lluvia, ¿el granizo?, borra contornos, abajo reina un mundo calmo e imperturbable. Como si el arte, que estaría simbolizado por este mundo de formas abstractas —por esta especie de escritura ideogramática— fuera "más real" que la realidad misma o, en su defecto, que la representación de la realidad en la foto.

Son las afueras de Tokio, el año 51.



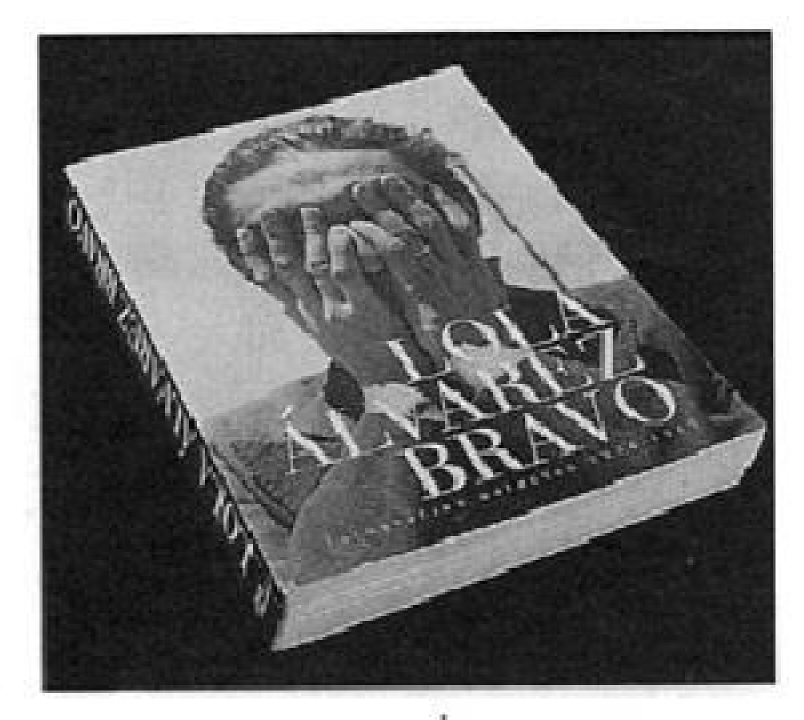
REENCUENTRO con Lola Álvarez Bravo

Claudia Canales

Llegaba a casa envuelta en tonos lilas y morados, acicalada con un enorme prendedor o un nudo de perlas ceñido al cuello. El perro se abalanzaba sobre ella, reconociendo desde la entrada su voz festiva y sus manos cariñosas, le brincaba a la falda y se echaba sobre el lomo para recibir sus caricias juguetonas. No acababa de sentarse —siempre en el mismo sillón de brazos curvos y con la cámara a un lado— cuando ya empezaba a contar sus historias, pobladas de adjetivos extravagantes, veladas por el humo denso de sus cigarros sucesivos. Su conversación brincaba de un tema a otro, pues amaba el buen cine e iba al teatro con frecuencia y se la pasaba husmeando las galerías en busca de artistas jóvenes, de talentos prometedores que luego acogía amistosa sin prescindir por ello de su hábito crítico, alerta a los excesos y a la cursilería, inquisitiva y vital. Desprovista de retóricas académicas —su escuela fue el trato con hombres inteligentes y la observación tenaz del mundo—, hablaba sin eufemismos, segura de una intuición y una sensibilidad que le permitían captarlo todo de una ojeada y detenerse enmedio de una frase para hacer alguna observación sobre la luz de la ventana, el color de una flor o la forma de algún objeto que atraía su mirada. Yo la escuchaba desde mi absorto de niña y contemplaba su pelo de destellos azules. Cuando más tarde oí hablar de personalidad, de la gente con una poderosa personalidad, supe de inmediato que Lola Álvarez Bravo era una de ellas.



Manuel Álvarez Bravo, *Retrato de Lola Álvarez Bravo*, México, D. F., 1929.

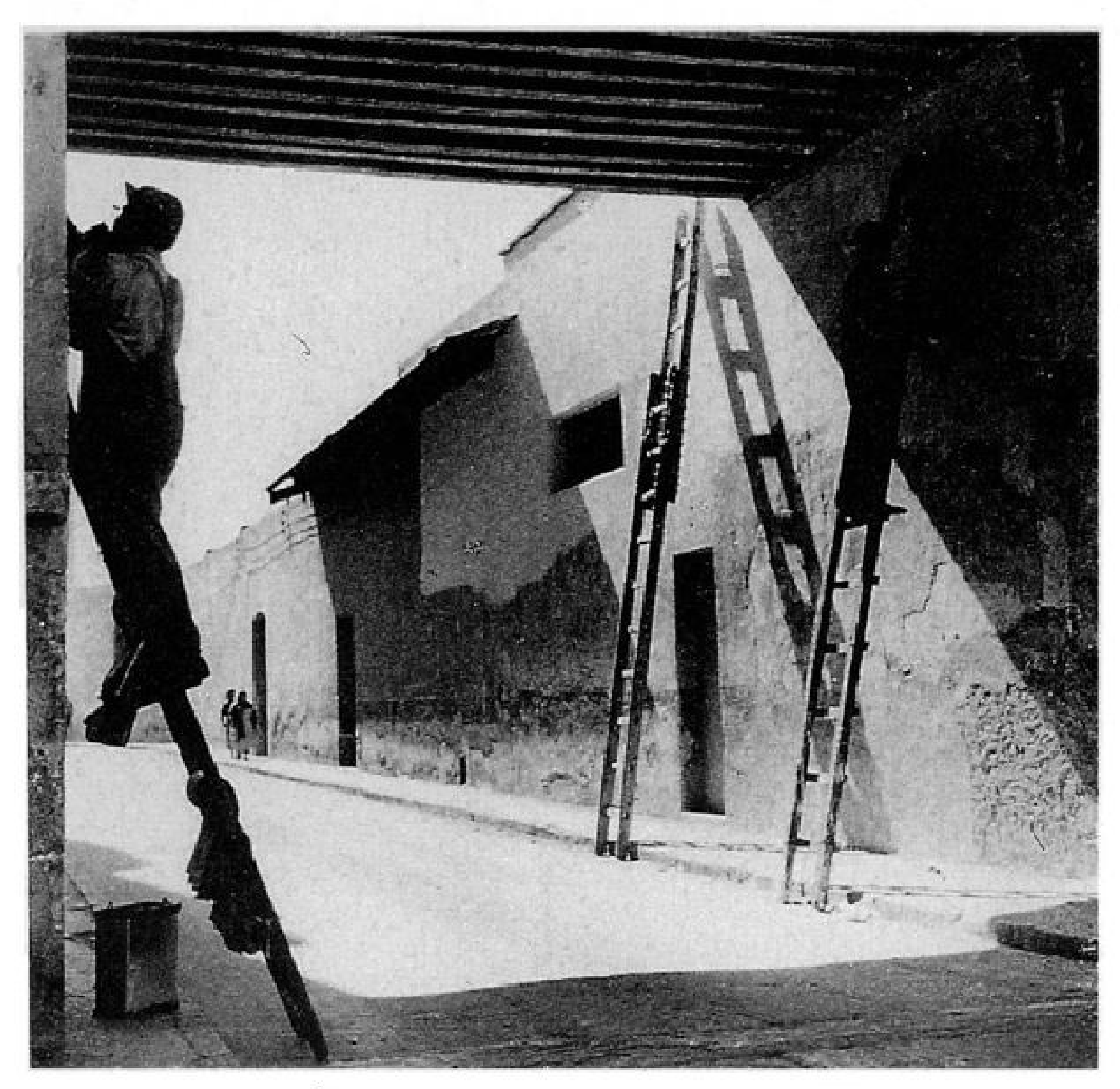


Catálogo *Lola Álvarez Bravo, fotografía selecta 1934-1985.*

La personalidad de Lola, ¿quiénes de los que la conocieron en su plenitud no habrían de recordarla? Su nombre figura entre los personajes legendarios de ese tramo de la vida mexicana que va de los treinta a los sesenta:

Lola Álvarez Bravo. Fotografía selecta 1934-1985 se exhibió en el Centro Cultural/Arte Contemporáneo del 30 de octubre de 1992 al 31 de enero de 1993.

◀ **Lola Álvarez Bravo, *A ver quién me oye*, México, D. F. 1939.**



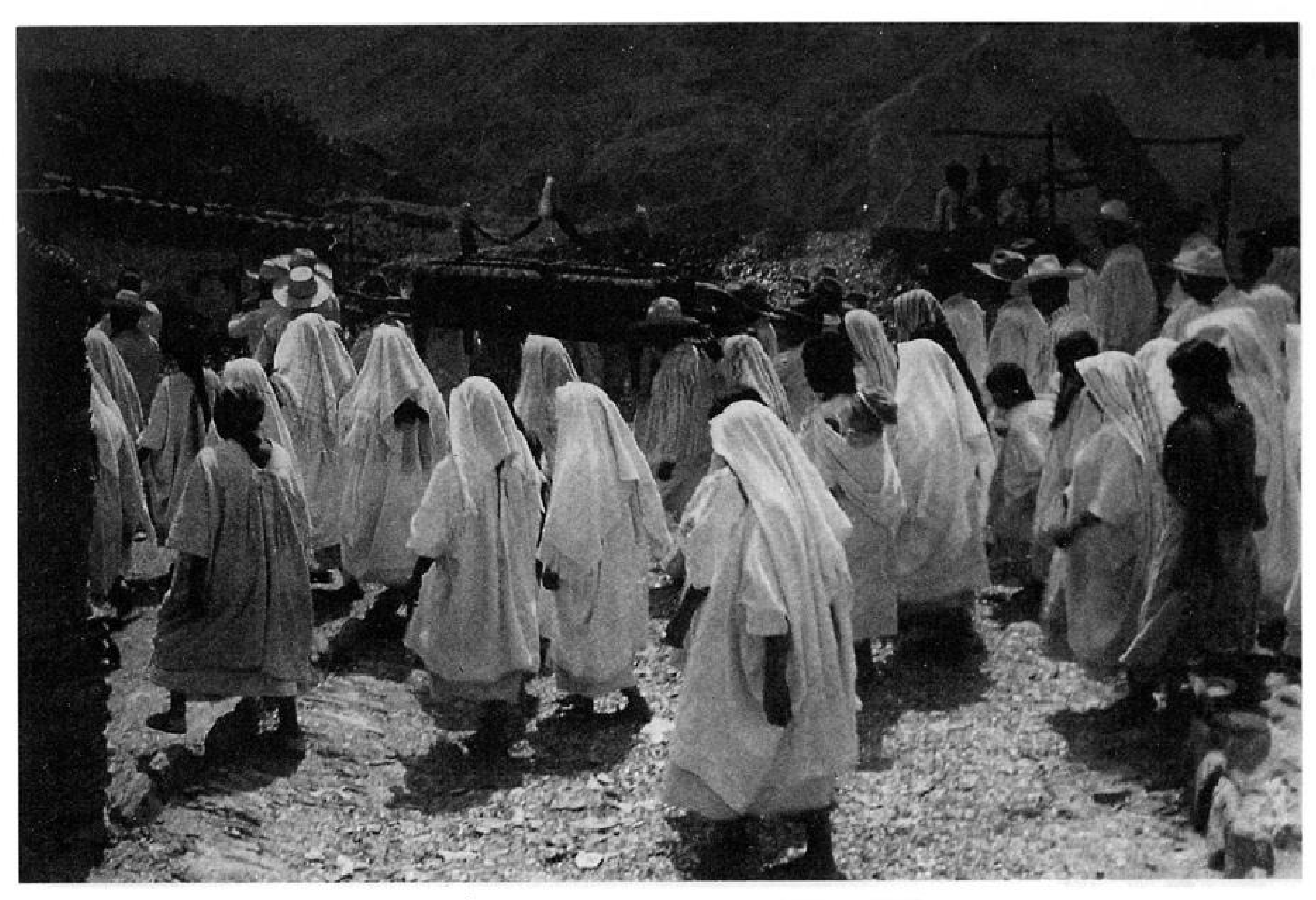
Lola Álvarez Bravo, *Renovadores*, ca. 1950.

décadas en las que se fragua parte de la mitología que nutre los sueños de nuestra modernidad desencantada y la última imagen de una Ciudad de México aún entrañable e íntima. Lola aparece en las crónicas de las grandes exposiciones de la época, en los relatos de escritores y artistas, en anécdotas que se han vuelto familiares a fuerza de pasar de boca en boca, en varios cuadros de Juan Soriano, en fotografías anónimas e instantáneas de ocasión donde destacan siempre sus rasgos un tanto severos, la nariz prominente y el pelo recogido: una belleza extraña. Muy pocos, sin embargo, conocían bien la vastedad de su obra, la cual permaneció largo tiempo en un segundo plano, no sólo por su condición de mujer en un mundo que restaba importancia al trabajo femenino, sino también, en cierto modo, por ella misma, poco afecta a la publicidad y al autoelogio, acostumbrada —tal vez por el carácter propio de la fotografía— a ser testigo antes que protagonista.

La exposición temporal organizada por el Centro Cultural de Arte Contemporáneo y abierta al público en el otoño pasado, se inserta en la labor de rescate fotográfico emprendida por diversas instituciones e investigadores desde fines de la década de los setenta. Con motivo de ella se reunieron documentos, testimonios e imágenes que hacía falta ver en su conjunto para reencontrar —o descubrir— a Lola Álvarez Bravo como precursora de la fotografía contemporánea de México y dirigir el análisis hacia los contenidos específicos de su trabajo, búsqueda incesante de las posibilidades de la cámara: representación e interpretación, denuncia o sugerencia, referencia textual o recreación lírica.

Superados el pictorialismo y el pintoresquismo que dominaron buena parte del arte fotográfico del siglo XIX y principios del XX, las imágenes de Lola Álvarez Bravo bien pueden situarse en el momento en que la cámara se libera de los cánones de la pintura y asume la responsabilidad de un lenguaje autónomo. En México, ese lenguaje tiene que ver también con la efervescencia cultural del periodo posrevolucionario, la revaloración de las tradiciones populares y el pasado indígena, y el uso libérrimo de las formas expresivas.

La mirada múltiple de Lola —múltiple en cuanto a los géneros que abarca y los propósitos que la animan— denota una sabia asimilación de las propuestas visuales de Edward Weston y Tina Modotti, así como del trabajo al lado de Manuel Álvarez Bravo, con quien compartió varios años de su vida y de quien tomó el apellido que conserva hasta hoy. Sabia asimilación porque genera un estilo propio en el que convergen muchos otros caminos: amistades fecundas, hallazgos fortuitos, práctica tenaz, capacidad creadora. Un sello muy perso-

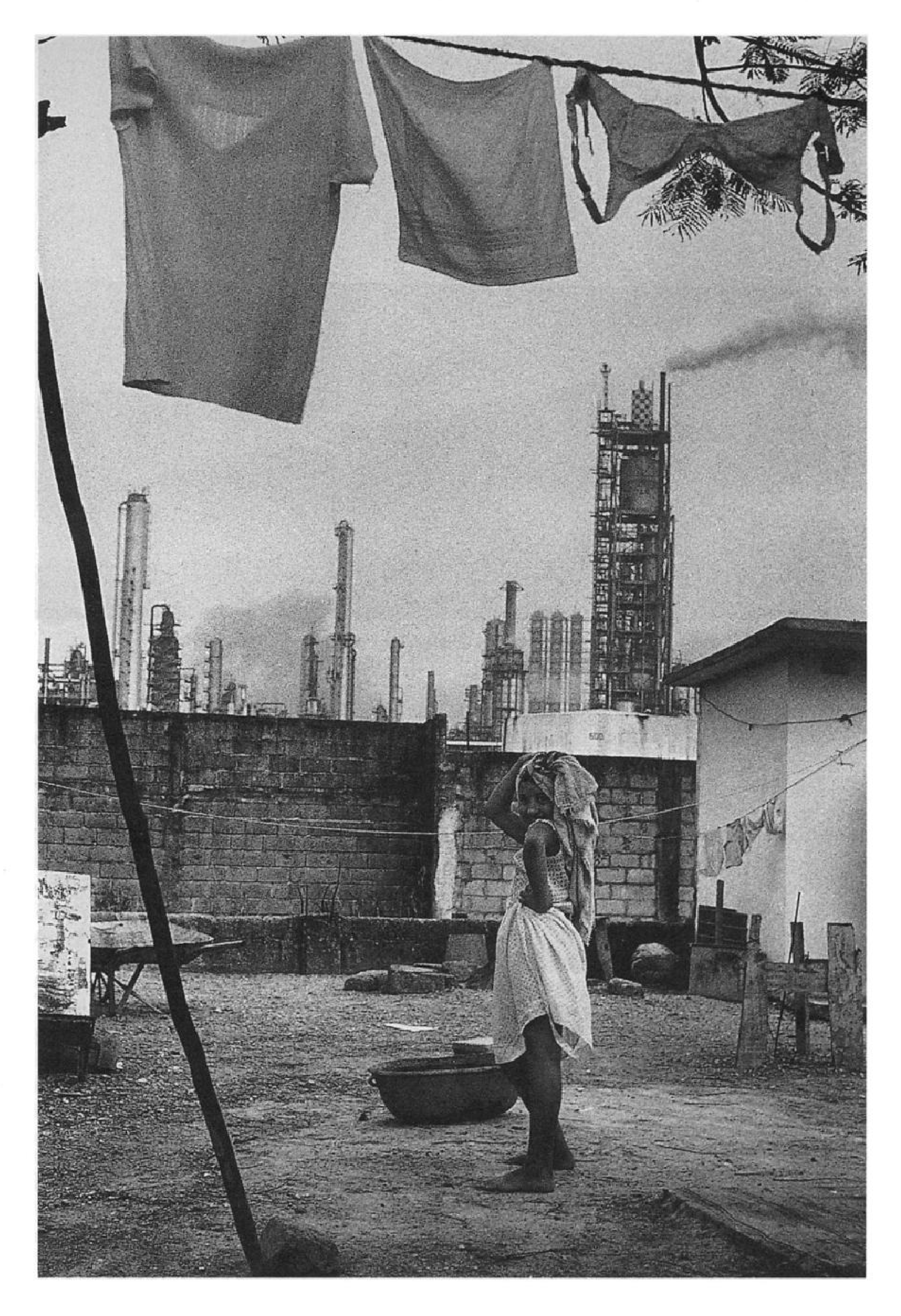


Lola Álvarez Bravo, *Entierro en Yalalag, 1952.*

nal impregna la obra de la artista, una forma de acercamiento que guarda, sin embargo, cierta distancia frente al objeto: aproximación sutil que lejos de violentar el momento, lo conserva intacto en su intimidad y su silencio. Tal es el caso, entre otros, de *El mitin, El rapto, 8 a.m.*, fotografías que no sólo son el atisbo oportuno de ese instante decisivo del que habla Cartier-Bresson, sino también la aprehensión de claves intangibles y atmósferas psicológicas.

Como pudo constatar el público en la magna exposición de octubre, la cámara de la artista capta al indígena desde una perspectiva que, aunque dotada de resonancias líricas, evade la retórica y el folklorismo; revela un paisaje ajeno a lo pintoresco; se acerca a los rostros de las celebridades, más que por el documento de su fisonomía, para develar sus secretos internos; descubre en las escenas cotidianas el destello mágico o el detalle inadvertido; se aventura sin temores por las sutilezas del humor; experimenta con las formas hasta los linderos de la abstracción, pero nunca pierde de vista la presencia humana, obsesión constante. De ahí quizás su notable vocación para el retrato, de ahí quizás las fotografías de parajes yermos o playas solitarias donde se advierte, no obstante, la huella del hombre. La conjunción de ternura y poesía que se advierte en la obra de Lola Álvarez Bravo no excluye desde luego la actitud reflexiva. Ahí están, si no, los fotomontajes —meditadas construcciones de una perspectiva dinámica y global a partir del ensamble de múltiples fotografías—, e imágenes como *Pinta y pinta, Aprendiendo* o *Entre la luz y la sombra* que invitan a pensar en el juego dialéctico de la mirada, proponiendo una suerte de acertijo sin fin.

Quienes visitaron el Centro Cultural de Arte Contemporáneo durante la reciente muestra o recorren las páginas del extenso libro-catálogo publicado en esa ocasión, participan de ese juego de espejos, sin duda el mejor reencuentro con Lola Álvarez Bravo.



Abbas, México,
1983-1986.

EL ETERNO RETORNO DE ABBAS

Marisa Giménez Cacho

Abbas tiene un lema que acostumbra repetir: "Nosotros los fotógrafos no cambiamos el mundo, sólo podemos mostrar, a veces, porqué ese mundo debe cambiar".

Con su lema por delante, este fotógrafo iraní, radicado en París, trabajó para la agencia Gamma, realizando excelentes reportajes sobre el *apartheid* en Sudáfrica, el terrorismo en Irlanda y la caída del Sha en Irán, por mencionar algunos. Impresionantes fotografías de estos reportajes se presentaron con gran éxito en el Consejo Mexicano de Fotografía en 1983. Con motivo de esta exposición Abbas visitó México por segunda vez; la primera fue durante la Olimpiada y el movimiento estudiantil de 1968. "Era mi deber venir a México a hacer florecer la tumba de Tina Modotti. Un poco por ella he regresado a este país después de una ausencia que yo imaginaba de algunas semanas y que duró catorce años".



Abbas, México, 1983-1986.

Ignoramos la fecha precisa, pero es a principios de los ochenta que este "cínico corresponsal de guerra endurecido", por ponerlo en sus propias palabras, cambia de agencia; deja Gamma y pasa a Magnum, la legendaria agencia que fundaran Cartier-Bresson y Robert Capa en 1947.

Magnum funciona como cooperativa integrada por renombrados foto-reporteros como Sebastião Salgado, Susan Meiselas y Gilles Peress, por nombrar a los que por esos años también tuvieron relación con México.

El cambio de agencia y el viaje a México, país tradicionalmente fotografiado por algunos de los mejores fotógrafos del mundo, producen un cambio cualitativo en la fotografía de Abbas. "Vine a México en busca de otro tipo de fotografía, más de autor, que responde más a una búsqueda interna que al frío desempeño de una profesión. México es un país sumamente rico e interesante desde el punto de vista fotográfico y existe una especie de tradición en el medio fotográfico por venir a este país".

En el período en que Abbas estuvo viajando a Méxi-

Abbas, *Retornos a Oapan*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, colección Río de Luz, pp. 87.
Abbas, *Return to Mexico. Journeys Beyond the Mask* . Introducción de Carlos Fuentes, W.W. Norton & Company, New York, London, 1992, pp. 127.



Abbas, Oapan, México, 1983-1986

co (1983-86), la actividad fotográfica aquí era intensa: muchos y buenos fotógrafos, exposiciones varias, libros de foto, etc. Esta actividad giraba, en buena parte, alrededor del Consejo Mexicano de Fotografía, donde Abbas conoció a muchos fotógrafos mexicanos como Graciela Iturbide, que en aquella época fotografiaba Juchitán, Lourdes Grobet, que estaba trabajando el tema de la lucha libre, y Pedro Meyer, que acababa de regresar de Nicaragua.

En sus múltiples viajes, Abbas casi nunca fue a hoteles. Hizo amigos dispuestos a recibirlo. Un par de veces se hospedó en nuestra casa. Disciplinado, salía temprano por la mañana con un par de Leicas al hombro. No volvía sino hasta el anochecer, después de haber andado la ciudad, al acecho de imágenes. A veces traía una flor, otras un ramo de perejil o —musulmán de amplio criterio— compraba carnitas en un improvisado puesto callejero. No muy alto de estatura, fuerte de complexión, tenaz de espíritu, hablaba un español claro, directo, aunque plagado de galicismos. "Mi momento de mayor felicidad —decía— es cuando estoy fotografiando", y así pasaba el día disparando la cámara.

En México, el endurecido foto-reportero no cubrirá noticia alguna. Repetidas veces regresará a nuestro país hasta conseguir un portafolio en el que el acontecimiento extraordinario es el país, la gente, la cotidianeidad. Con este material, Abbas publica dos libros: *Retornos a Oapan* (1986) y *Journeys Beyond the Mask* (1992).

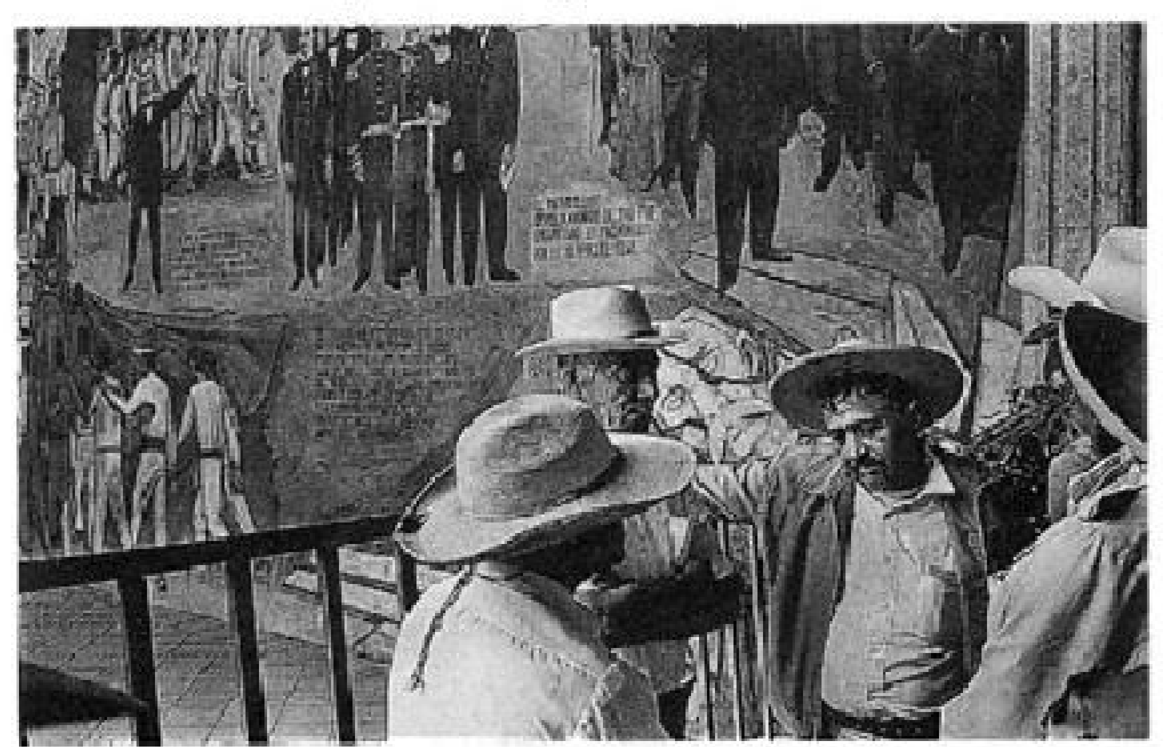
Su primer libro, publicado en la colección Río de Luz del Fondo de Cultura Económica, corresponde a una transición y a una búsqueda. Abbas escoge un pueblo en el estado de Guerrero, Oapan. Al descender del autobús, que lo conduce a este remoto lugar en la sierra, sabe que ése será su lugar de trabajo. "El pueblo se ha apoderado de mí, pueblo árido, acre, donde todo aún es posible, donde se puede vivir el alma de México, la cultura prehispánica, los días aztecas".

Abbas, que ha dejado atrás las guerras y revoluciones, se azora ante la violencia de la vida cotidiana en esta comunidad nahua: la borrachera, la matanza de los ani-

males, la mortalidad infantil, la aridez de la tierra.

En esta búsqueda personal, su fotografía se nutre, no sólo de la realidad mexicana sino también de las imágenes que en ese momento se estaban aquí produciendo, sobre todo de aquellas de corte etnográfico, publicadas por el Instituto Nacional Indigenista. Recordemos *Los pueblos de la bruma y el sol* (1981) de Nacho López, sobre los mixes, *Los pueblos del viento* (1981) de Pablo Ortiz Monasterio, sobre los huaves, entre otros.

Retornos a Oapan es un libro diáfano y justo. La fotografía es rica en cuanto a composición, multiplicidad de elementos, contundencia de imágenes y coherencia entre las mismas. En este contexto resulta muy enriquecedor su diario de trabajo, publicado como apéndice; ahí nos encontramos con una serie de reflexiones y cuestionamientos que nos descubren a un Abbas obsesionado con el quehacer fotográfico. Se nos muestra a un tiempo honesto y cínico en su búsqueda. Abiertamente habla de las mañas de que se vale para lograr sus imágenes: "Estoy decidido a mostrarme clínicamente cínico en este estudio...como de costumbre mis relaciones con los indígenas son difíciles... tendré que ser buen diplomático, mostrarme alternativamente amigable y hostil". Sabemos, también por estos diarios, que sus grandes influencias son Eugene Smith, Bill Brandt, Henri Cartier-Bresson, André Kertész y Robert Capa. "El problema es aceptar las influencias y seguir siendo uno mismo. Estos maestros han *visto* de otra manera y nos han obligado a hacer lo mismo [...] ¿Por qué no explorar algunos de esos caminos según nuestra propia cultura, afinarlos y según nuestra personalidad aproximarnos a ellos. Esto es lo que trato de hacer en esta aventura mexicana; de aquí al Islam amo las tierras parcas".



Abbas, México, 1983-1986.

A finales de 1992, aparece en Estados Unidos e Inglaterra, bajo el sello editorial W.W. Norton and Company *Return to Mexico. Journeys Beyond the Mask*. En este libro la ambición es mayor, o el objetivo más amplio, pues se pretende plasmar la realidad, no sólo de una comunidad rural sino de todo un país. Abbas presenta México en toda su complejidad, poniendo énfasis en lo indígena, sin soslayar lo urbano. El libro muestra una realidad que ha sido pensada, leída, observada, en suma, apropiada.

Las fotografías se agrupan en tres capítulos: *el alma* (donde se concentran las fotos de tema indígena y prehispánico, la música, la máscara), *la existencia* (el ciclo de la vida y la muerte, el trabajo, la fiesta) y *la eternidad* (donde aparece la obsesión de Abbas por los monumentos mexicanos).

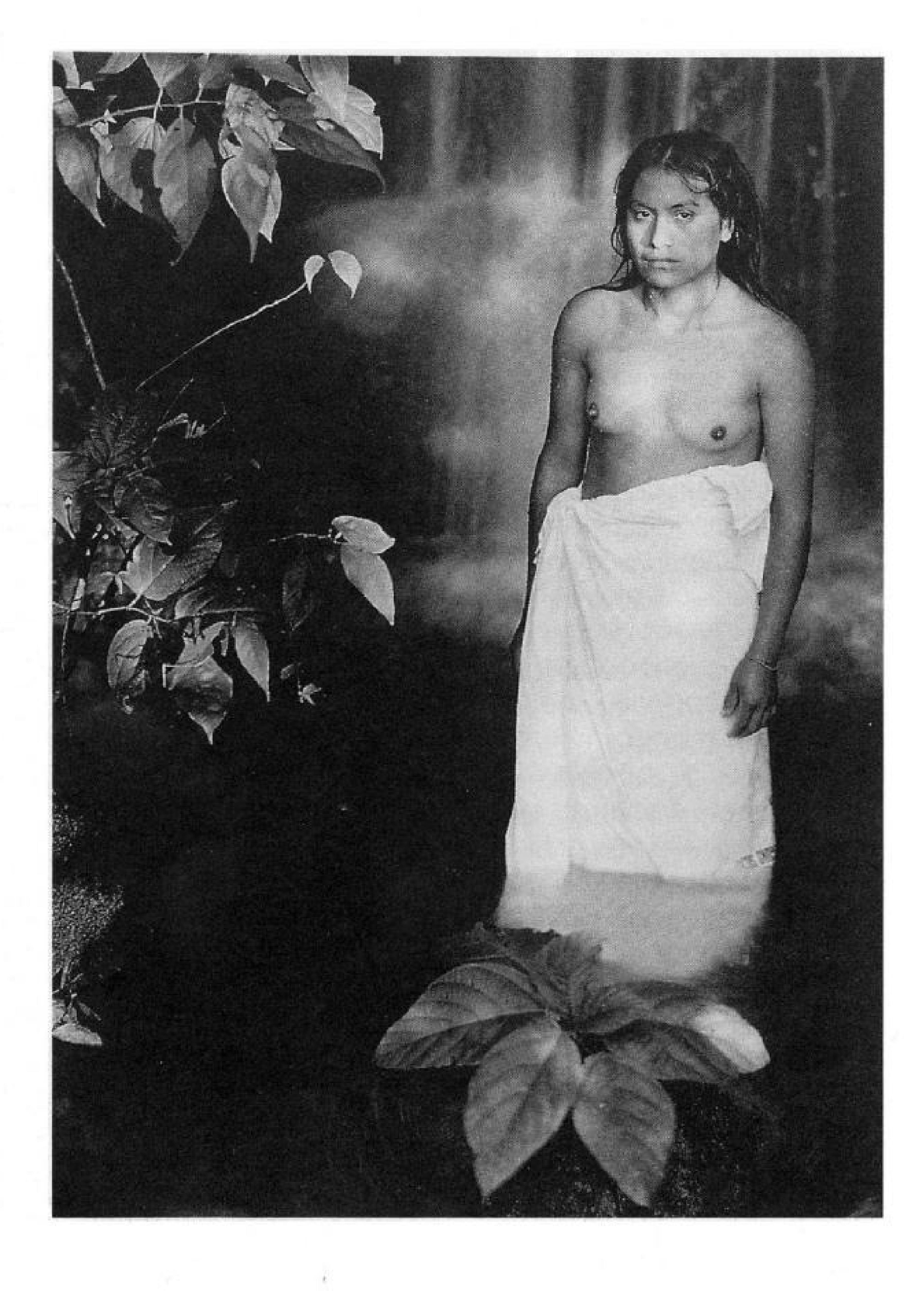
Las imágenes van acompañadas, nuevamente, de sus diarios de viaje y de una imprescindible introducción de Carlos Fuentes. Encontramos en este texto un procedimiento similar al del propio fotógrafo. Abbas con sesenta imágenes da su visión de México, Fuentes toma algunas de estas imágenes y, a partir de ellas, da su lectura del libro.

El título de este volumen alude ciertamente a la máscara, pero, ¿por qué la máscara? Para Abbas —sea de cartón, de barro o de madera— la máscara es el alma de la cultura mexicana, que se burla, que se esconde, que juega, que da su mejor cara. Oapan mismo es una fábrica de máscaras. Para Fuentes, la máscara "es el rostro ideal, en el sentido de ser otro rostro posible (...). México es un país que, conquistado brutalmente, aprendió a disfrazar su cultura, a enmascararla y salvarla en brazos de la cultura del otro, en una cópula tibia como el rocío de la tierra de los muertos, Mictlan".

VIAJES A LA AMÉRICA EXÓTICA

Hermann Bellinghausen

Clavijero los llamó "americanos propios", para subrayar su condición diversa de la europea, criolla, africana o mestiza, desde una perspectiva respetuosa (hoy diríamos "comprometida"), que lo hace mucho más moderno que Las Casas, y casi contemporáneo nuestro. Los rasgos de alteridad, que no ignora el autor de *Historia Antigua de México* (1781), apenas con el siglo XX ganarán presencia destacada en las artes. La literatura indigenista, el nacionalismo pictórico y la fotografía pertinaz de sirios y troyanos ha dado sucesivas vueltas de tuerca a nuestra visión del indio americano, más acá y



Flor Garduño,
Testigos del tiempo.
Redacta, México-Suiza, 1992.
Prólogo de Carlos Fuentes.

Eniac Martínez,
Francisco Mata Rosas,
América profunda 1992.
DDF: México, 1992. Prólogo de Carlos Salinas de Gortari.

más allá de la simpatía humanitaria, la seria curiosidad, la ideología progresista y los nuevos Rousseau (no el Aduanero, el otro) del ciclo conservacionista, forma última que ha adoptado el redentorismo occidental. De tema pasó a tópico, y hoy no hay fotógrafo importante sin su serie india. Pero ya Álvarez Bravo se había detenido en la captura artística, en cierto modo esencial, de los mexicanos propios. Beneficiario de la teatralidad indígena, prefigura la coparticipación del fotógrafo en ritos y fiestas, en la cotidianidad gravemente asumida de los pueblos.

Saqueados en lo físico y lo espiritual, merced a la fotografía los indios han sufrido un saqueo visual. Viajeros y estudiosos inescrupulosos irrumpen de paso en los espacios indios en busca de tipos, imágenes impactantes, objetos exóticos, "experiencias", y como vienen se van usando a estos pueblos como recurso instrumental para mostrar a los amigos, o al público, qué tan lejos se llegó en el viaje al *brave new world,* enigmático y perturbador, todavía. El Juchitán de Graciela Iturbide y el Oapan de Abbas significan formas atentas de aproximación al "otro" indígena, que incluyen participación comunitaria del artista, y una constancia en el tiempo que, al compartir con sus modelos la condición de testigos, los descosifica. Sin embargo, aún es infrecuente la fotografía india del indio, algo que ya no sucede con la literatura, a la cual acceden con

◄ Flor Garduño, *Agua*, México 1983.

▼ Flor Garduño, *El ángel herido*, Guatemala 1989.





Eniac Martínez / Francisco Mata,
***Janet y Eugenia Apkaw*, México, 1992.**

voz autónoma los nuevos, numerosos herederos de Arguedas, particularmente en México, escenario de flamantes literaturas en las lenguas originarias.

No pudiendo pedirle aún peras "propias" al olmo de la Kodak, nos queda la oportunidad de participar en los últimos desarrollos testimoniales, que entre nosotros viven un estimulante esplendor en las obras de José Ángel Rodríguez, Flor Garduño, Antonio Turok, y otros.

TESTIGOS DEL TIEMPO

Desde su título, el álbum de Flor Garduño contempla una otredad no espacial sino temporal. "Testigos, guardianes, reserva de otro tiempo", dice Carlos Fuentes en la presentación, firmada en Londres, de las personas retratadas por Garduño en la América rural, la de los rostros y caminos de belleza extraterrena, tocados aquí por la mano de una luz cinematográfica, perfecta. Caras ocultas, manos que se agitan, opuestas edades paralelas. Visiones andinas y mesoamericanas que insisten en la irreductible seducción del otro.

Serenidad teatral: los viejos santos de palo y la niña guatemalteca yacente, o los que cargan ángeles, los reversos de cada máscara, los que actúan con esplendor trágico más allá de la muerte. "Falleció María Verónica Guzñay V.", reza la cruz que una mujer abraza entre los pliegos de su capa. La faz de esta mujer, clavada en la fijeza del dolor, posee una juventud aterradora. A su lado un hombre lleva atado a la espalda un pequeño féretro blanco, y la mira. Pero no es una puesta en escena de Tarkovski; aquí, en Tixáno, Chimborazo, se representa el dolor por única vez y para siempre. Las escenas de duelo en *Testigos del tiempo* son como encontrar troyanas a medio campo, ungidas para la ceremonia.

Un hombre sopea una margarita. Sabemos que es un hombre mayor por sus manos, lo único que podemos ver, no importa dónde, y menos cuándo.

En su *Ensayo sobre el exotismo*, Victor Segalen habla del "momento exótico sincero y fecundo". La imagen de *Agua* (una foto ya célebre de Garduño) nos lleva, por alusión directa, de Valle Nacional, Oaxaca, al Tahití que encontró Gauguin un siglo antes. La misma desnudez generosa y fluvial, detenida. ¿La misma? En las fotos de Garduño, la luz viene de alguna parte; en Gauguin la luz está ahí, en la imagen; cada hoja, manto, milímetro de piel irradian por sí mismos. La asociación entre la América de Garduño y la Oceanía del pintor no se sostiene en la fugaz similitud de sus modelos, sino en la entrega atentísima al otro, al extraño.

Algo más comparten Gauguin y Garduño: el público. Está en Europa, un continente



Eniac Martínez / Francisco Mata, *Sebastián Kitaulhu y Fuado Nambin Kwara*, México, 1992.

que no atraviesa ninguna de estas imágenes. Si, *aprés le sincrètisme,* aceptamos como "natural" el catolicismo bárbaro de los indios americanos, lo mismo da que hayan sido o no conquistados. En ningún momento *Testigos del tiempo* nos hace pensar en Occidente, en la Latinoamérica, en el siglo veinte. El viaje de Garduño asume un desapego temporal donde residen su mayor virtud y su limitación más significativa. La burbuja de la extrañeza es cegadoramente prístina. A Fuentes, "ese mundo" lo remite a Velázquez, los Arnolfini, Boticelli, y finalmente Sócrates.

Fuentes y Garduño son mexicanos, es decir, de Mesoamérica, y sin embargo enfrentan con inevitable alteridad esos mundos contemporáneos y compatriotas suyos. Esto también lo encontramos en el reciente *Espejo enterrado* del primero. Quizás la distancia-proximidad cosmopolita explica las puestas en escena (en el mismo sentido que podríamos hablar de *escenas* en Salgado e Iturbide) de estos retratos amplios. Sin esa gradación exótica (la fotografía como irrupción en los ámbitos del otro; sin embargo, única irrupción tecnológica que no afecta), sincera y sensible, lo que tendríamos sería una degradación del sujeto en objeto, algo muy propio de la fotografía turística y etnográfica.

Las fotos de Garduño se leen, no como documentos, sino como obras de arte; operan sobre un segmento del ojo, y suceden en la órbita de la percepción estética. Acostumbrados a una cierta carga de "denuncia" en la foto de indígenas, durante un siglo hemos aprendido a ver como objetos bellos las buenas obras, de Carl Lumholtz y Sheriff Curtis; tanto que, al paso del tiempo, el documento etnográfico deviene histórico, y el exotismo arte.

Entonces se aplica lo dicho en el epílogo por Elisa Ramírez Castañeda: "Custodios de la tierra y sus voces, herederos y despojados, siguen aquí. Lo indio reaparece en las culturas americanas como un cenote alimentado por corrientes subterráneas, en lenguas, sabores, rituales, entornos. A los ajenos nos invade el sentimiento de haber visto aquello antes —pero la sensación es de sorpresa".

El padre Clavijero descansa en justa paz. Los otros siguen ahí, cerca y lejos, en su América propia.

CIRCOS VEMOS

Pero si de puesta en escena con indios se trata, tenemos *América profunda 1992*. Privados de cualquier entorno que los sostenga, los indios modelo habitan aquí la esfera remota del estudio, con las ropas de gala que se supone deben vestir (su traje típico oficial) y aparentando que tocan, que bailan, que representan. El foto-estudio portátil de Eniac



Pedro Meyer, *La doble máscara de Ocumichu*, México, 1980.



Eniac Martínez / Francisco Mata, *Antonio Elías Hernández*, México, 1992.

Martínez y Francisco Mata Rosas no hace pensar tanto en los estudios Jiménez de Juchitán, El Gran Lente de Fresnillo o Romualdo García en Guanajuato, sino en la carpa de un circo. Pareciera que llevaron atrasito a los artistas y les tomaron su retrato cinco minutos antes de subir al tablado. Y el escenario posiblemente era el Zócalo de la Ciudad de México. No debemos esperar, pese al título, que *América profunda* sea un libro sobre indios; se trata de una galería de retratos que ocurren fuera del tiempo, rostros y ademanes de quien posa para la cámara quieta. Al no retratar al indio en un contexto (cualquiera, aunque les sea ajeno), lo trae al terreno nada neutro de la cultura dominante y allí le toma una placa para el álbum. Una vez más, estamos ante fotografías que son lo que pretenden: obras de arte donde lo central es el resultado, la composición, la oportunidad del gesto, la mirada fija de sus personajes. Aquí la búsqueda de exotismo queda cancelada. El modelo es el mensaje. En manos de dos fotógrafos ágiles, tan bien dotados para la composición como Mata y Martínez, un proyecto de esta naturaleza sólo podía salir bien. El trabajo periodístico del primero tuvo siempre una factura limpia y una escenificación reveladora de la realidad. Ya en los hechos noticiosos buscaba Mata la perfección formal y sacaba jugo al máximo de la capacidad histriónica de sus retratados (políticos, campesinos, público futbolero, fauna urbana). Eniac Martínez ha sido un fotógrafo documental de gran originalidad y contundencia, como queda claro en sus estupendas series sobre la frontera californiana. De los hechos diarios y reales, Martínez absorbía lo dramático: las cruces del Bordo bajo la espectacular luz de la migra, los actos de valor, los instantes de súbita violencia. Ambos comparten una cierta deuda con Pedro Valtierra, el primer foto-periodista en muchos años que retratando la noticia consiguió una y otra vez obras de arte. ¿Embellecimiento de la realidad, o develación de lo bello que está ahí? Porque Mata y Martínez, como Valtierra, y Héctor García antes que ellos, han sabido estar.

Para la escenificación de *América profunda* operan esta acción directa con lo retratado y la búsqueda de lo que el modelo decide mostrar deliberadamente. Martínez en particular ha desarrollado también fotografía de actores, músicos de rock, moda; sobre advertencia no hay engaño: *América profunda* reúne una galería de retratos de artistas indígenas americanos. Individuos que son, por voluntad propia y de acuerdo a las coordenadas culturales de sus pueblos, representantes y re-



Eniac Martínez / Francisco Mata, *Víctor Manuel Méndez García*, México, 1992.



Flor Garduño, *La giganta*, Guatemala, 1989.

presentadores, si bien en un ámbito ritual del que aquí aparecen despojados: la reunión de grupos musicales y dancísticos en la ciudad de México tuvo un ánimo ecuménico donde aparecieron representados "los pueblos de la Tierra". Justamente esta óptica olímpica es lo que no podemos reprochar a Mata y Martínez, pues no la usan. Van tras el retrato, y lo encuentran con sagacidad. Los artistas indígenas se dan el lujo de posar con sus mejores galas, los tocados, chamarros, huipiles, plumajes y rebozos limpios, recién planchados, aunque Máximo Marcial Benito, huapanguero de San Luis Potosí, muestre las arrugas de su blusa tras las cuerdas del arpa a punto de sonar.

Surgidos de una luz amarilla y opaca, sensible a los tonos mate, a las texturas terrosas, los retratos de Mata y Martínez no conocen el blanco, viran al dorado con espíritu barroco, nítidos cuando quieren, y cuando no, puntuales para congelar el *zoom* fuera de foco. Imágenes sin movimiento, momentáneas estatuas, los personajes de esta galería actúan con una dignidad y un entusiasmo a la altura de la empresa artística a la que fueron invitados.

Los guiños parafrásicos o paródicos de obras precedentes aparecen como homenajes o chistes gremiales, con un humor en el cual participan sus guerreros danzantes. Mata y Martínez obtienen un producto de gran lujo y prólogo presidencial, con la garantía cumplida de su solvencia. Si se quiere, hay en *América profunda 1992* un prontuario étnico al servicio de escuetos pies de foto, y del festival que propició esa congregación de rostros. Lo relevante, sin embargo, aparece en la placa circunscrita a lo lumínico esencial; aquí podemos pensar en Zurbarán, Velázquez, Rembrandt, como allá pensó Fuentes en los renacentistas italianos. Una vez más: sobre advertencia no hay engaño. El retrato-en-sí consigue aislarse de los contextos y se erige, autónomo, frío, ausente incluso. No hay develación ni se pretende. El misterio permanece intacto.

CARA A CARA

A salvo del exotismo, *Testigos del tiempo* y *América profunda* resultan *éxotas*. Volviendo a Segalen, operan en el espacio del artista libre respecto al objeto que fijan, en la fase final (la obra), cuando se han retirado de él. Ni turistas ni *voyeurs,* estos fotógrafos mexicanos salen airosos de sus años (Garduño) y días (Martínez, Mata) con la *cosa* gráfica capturada, el rostro fugaz que mira de frente a la eternidad y le sostiene la mirada.


Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes